Bibljoteka
Dzieł Wyborowych

BIBLJOTEKA DZIEŁ WYBOROWYCH
Wydawnictwo tygodniowe

Redaktor
Stanisław Lam

Wydawca
Feliks Gadomski

Rok II. Tom XXXIV

(Ogólnego zbioru serja II, tom XLVII)

Cena tomu w prenumeracie . . zł. 1.39
Cena tomu poza prenumeratą . zł. 2.20

Redakcja i Administracja:
Warszawa, Sienkiewicza 12

STANISŁAW DZIKOWSKI

O TAŃCU

ROZWAŻANIA KULTURALNO-OBYCZAJOWE

KSIĘGARNIA BIBLJOTEKI DZIEŁ WYBOROWYCH
- - - - WARSZAWA, SIENKIEWICZA 12 - - - -

A. K.

WSTĘP

Redakcja „Bibljoteki Dzieł Wyborowych", zamierzając obdarzyć swoich czytelników całym szeregiem studjów obyczajowych, zwróciła się do mnie z propozycją napisania popularnej książki o tańcu. Jakkolwiek nigdy się tą dziedziną specjalnie nie zajmowałem, podjąłem się zadania, jako miłego uzupełnienia pewnych zainteresowań, które mnie zawsze żywo obchodziły. Przejrzawszy przy tej sposobności bibljografję polską, przekonałem się, że nasza literatura o tańcu jest niezwykle uboga i w ścisłem tego słowa znaczeniu ogranicza się do kilku baletów, oraz mało interesujących podręczników o tańcu, napisanych przez podrzędnych baletmistrzów, którzy w historji sztuki tanecznej najmniejszej nawet nie odegrali roli. Wszystkie istniejące u nas historje teatru ani baletem ani tańcem się nie zajmują, a nawet Wincenty Rapacki w swojej książce p. t.: „Sto lat sceny polskiej" o balecie warszawskim, który właśnie w tym czasie

tak wspaniale się rozwinął, ledwo wspomnieć raczy. We współczesnych publikacjach i pismach nie brak lekceważących i cierpkich uwag o tej dziedzinie sztuki, którą moraliści XIX wieku uważali za coś niewątpliwie podrzędniejszego. Wprawdzie niektórzy dziennikarze ówcześni nie żałowali przesadnych dytyrambów na cześć naszych gwiazd baletowych, ale ludzie stateczni, istotnie tworzący opinję publiczną, z wielką zgryźliwością odzywali się o tych, którzy „wierzą, że nogami naszych tancerek zdobędziemy sobie sławę w Europie".

Mieliśmy zawsze dużo sentymentu dla naszych tańców narodowych. I nawet dziś jeszcze, kiedy wszechwładnie rozpanoszyły się kręgi i wiry amerykańsko-murzyńskie, budzi się od czasu do czasu rasowy temperament i znajduje ujście w jakimś oberku, lub mazurze. Mieliśmy nawet swoją epokę w historji tańca, kiedy to nasze polonezy i mazurki rozpowszechniły się po całym świecie, jako ogólny taniec towarzyski. Tego nam odmówić nie może żadna historja tańca i nawet najbardziej narodowościowo nastrojeni badacze niemieccy zgodnie przyznają, że posiadamy ów nieoceniony pierwiastek djonizejski, po którym jeszcze wiele spodziewać się można. Ale niestety nie zbudowaliśmy w tej dziedzinie nic takiego, coby mogło stać się wydarzeniem pierwszorzędnego znaczenia. Mieliśmy i mamy świetne talenty, nasze tancerki i nasi tancerze odegrali wielką rolę w tym balecie rosyjskim, który odbył triumfalny pochód po całej Eu-

ropie, ale inicjatywa, pomysł twórczy, nigdy jeszcze od nas nie wyszedł.

Fernand Divoire, który w swojej książce *) omówił z największą sumiennością to wszystko, co się działo w Paryżu podczas lat ostatnich w dziedzinie tańca, nie mógł nic powiedzieć o balecie polskim. Balet polski nie mógł wystąpić w Paryżu, bo nie miał tam nic istotnie nowego do pokazania.

Patrząc dziś na popisy taneczne baletu warszawskiego i jego tak bardzo utalentowanych wykonawców, nie można niestety obronić się przed poczuciem pewnej maniaryczności, przed skostniałością formy i brakiem wszelkiej inwencji. Hoduje się wprawdzie z konieczności pewien styl i tradycję w tańcach ludowych, ale nie pomyślano nigdy o jakiemś odświeżeniu ich drogą studjów etnograficznych i nowych pomysłów. Od szeregu lat patrzymy na tego samego krakowiaka, na tego samego oberka i mazurka, oraz na to samo podrygiwanie jowialnego żydka ze swoją Ryfką i małemi bachorkami. Dekoracje najczęściej konwencjonalne i pokryte pyłem teatralnej rupieciarni, rozmachu i zamaszystości ani śladu. Nie przypominam sobie wcale, abyśmy kiedykolwiek widzieli na naszej scenie jedyne w swoim rodzaju tańce góralskie, które nam wszystkim zostawiły niezapomniane wrażenie, kiedy oglądaliśmy je gdzieś nad tatrzańskiem jeziorem przy dymiących ogniskach, wśród błysku ciupag

*) Fernand Divoire. Découvertes sur la danse.

i dzikich okrzyków. A przy tem czyż mało posiadamy najrozmaitszych tańców ludowych i szlacheckich, któreby należało odgrzebać, przyswoić sobie nareszcie i artystycznie je przekomponować. Każda dzielnica polska jest jeszcze dzisiaj wybornem źródłem swoistego stylu, którego niemasz w całej Europie. Piękna muzyka dwóch ostatnich baletów polskich *) nie wystarcza; w tę formę muzyczną trzeba tchnąć treść nową, a nie zadawalniać się nieustającem przeżuwaniem dawnych tradycyj z „Wesela w Ojcowie". Jeśli mamy rozniecić polską sztukę tańca, trzeba przedewszystkiem zgodnego wysiłku, w którymby się pod hasłem jednej idei zjednoczyli: muzyk, baletmistrz, malarz, a czasami nawet i uczony. Inaczej wciąż będziemy oglądali „Łabędzie jezioro", z obwisłemi dekoracjami i śmieszną pompą dworską, konwencjonalną „karczmą", skopjowanych z baletu rosyjskiego „Tatarów", albo jakąś niesłychanie mimiczną scenkę z hiszpańskiej gospody.

Jednym z powodów upadku sztuki baletowej w Polsce jest niewątpliwie i nasza publiczność. Nie jest ona zbyt wymagająca i nie umie popierać tego, co jest opieki godne. Będzie się zachwycać zarówno ordynarnym trepakiem rosyjskim, jak i jakimś subtelnym poematem tanecznym. Reklama i rozgłos ma dla niej decydujące znaczenie, ale poprzeć jakieś interesujące usiłowanie — nie, tego nigdy nie potrafi. Tak było

---

*) Różyckiego „Pan Twardowski" i Rogowskiego „Bajka".

np. z zespołem baletowym Cieślińskiego. Ci młodzi ludzie, którzy wystąpili kilka razy w teatrze im. Bogusławskiego, opuścili niebawem Warszawę, zniechęceni zupełnie. A jednak była to grupa, która odbijała bardzo korzystnie od martwoty naszego oficjalnego baletu. Mieli oni dwie zalety bezcenne: czarującą młodość i niestygnący zapał. Nie na wszystko można się było w ich produkcjach zgodzić. Było tam wiele naiwności, w swoich kompozycjach odznaczali się często pomysłami chybionymi i monotonnymi, błąkała się wśród nich rutyna gimnastyczna, kostjumy p. Dąbrowskiego były okropne, ale te braki pokrywał niezaprzeczony wdzięk i widoczna chęć stworzenia czegoś nowego. Odtańczyli między innemi w sposób zachwycający, z wielkiem poczuciem stylu górnośląskiego „trojaka", pokazali nam trzpiotowatą Kolombinę i lekkomyślnego Pierrota w przemiłym obrazku, oraz tańce wschodnie, pojęte oryginalnie. Przy prostych dekoracjach, w swoich ubożuchnych kostjumach stworzyli nastrój i niezapomnianą chwilę prawdziwej poezji.

Podobno marzyły im się wielkie widowiska baletowe, myśleli o „Karnawale" Schumana, ale cóż, na ich występach sala świeciła pustkami i miłemu zespołowi nie pozostało nic innego, jak wyruszyć na tułactwo i szukać uznania u obcych.

Posiadamy w naszem mieście wiele szkół baletowych i tak zwanych zespołów rytmicznych. Od czasu do czasu odbywają się ich występy publiczne. Są one nieraz bardzo interesujące, zawsze jednak jako

odbicie aktualnych prądów europejskiej sztuki tanecznej. Po raz pierwszy oryginalne zastosowanie znalazł jeden z nich (szkoła p. Wysockiej) w „Opowieści Zimowej" Szekspira, wystawionej w teatrze im. Bogusławskiego, a inscenizowanej przez dyrektora Leona Schillera. Było to doprawdy świetne i niezmiernie oryginalne widowisko, któremby się szczycić mogła każda scena europejska. Wogóle należy zaznaczyć, że p. Schiller w swoich usiłowaniach teatralnych zrobił dla naszej sztuki baletowej daleko więcej, niż ci, którzy nią się wyłącznie zajmują. Jego „Pastorałki", „Wielkanoc" i „Pochwała wesołości", a potem „Podróż po Warszawie", „Opowieść zimowa", „Skalmierzanki" i „Bandurki" były jednocześnie jako widowiska taneczne niezmiernie interesujące i pełne pociągającej świeżości. Schillerowi, który dla swoich celów teatralnych musiał posługiwać się tańcem, udało się dostatecznie udowodnić, jak wiele tu można zdziałać, ile nowych wartości wydobyć nawet wtedy, kiedy się trzeba posługiwać artystami w sztuce tańca specjalnie nie wyszkolonymi.

Odrodzenie baletu polskiego i doprowadzenie go do wysokiego poziomu nie jest bynajmniej niemożliwością. Posiadamy dość na to osobliwych wartości, nie brak nam wielkich talentów, trzeba tylko, aby znalazł się ktoś, co zdoła skupić to wszystko w łożysko systematycznej i twórczej pracy. Taniec polski jest zagadnieniem niezmiernie poważnem, należy mu się dużo miejsca i uwagi. Nasi krytycy muzyczni i tea-

tralni nie powinni ograniczać się jedynie do konwencjonalnych i pobłażliwych wzmianek. Niepodobna przecież nie uśmiechnąć się boleśnie na wspomnienie takiego dziwacznego faktu, że jeden z nielicznych naszych teoretyków z tej dziedziny, p. Franciszek Siedlecki, drukował swoje interesujące feljetony o tańcu... w „Gazecie Policyjnej".

. . . .

Zadaniem niniejszej książki jest zwrócenie uwagi naszej szerokiej publiczności, że taniec jest nie tylko zabawą, nie tylko wyładowaniem wezbranej energji i jedną z ulubionych odmian flirtu, ale także niesłychanie interesującem zjawiskiem obyczajowem, oraz poważnym odłamem sztuki.

Przekraczałoby moje zadanie, gdybym w rozmiarach tej pracy przeważnie informującej, miał dać wyczerpujące ujęcie tego zagadnienia, które zamyka w sobie olbrzymi splot pytań i problemów, posiada niesłychanie bogatą literaturę, oraz wymaga dokładnej znajomości muzyki, filozofji, etnografji, wszystkich gałęzi historji, estetyki, i t. d., i t. d. Wyczerpujące dzieła o tańcu nie istnieją, przerastałyby bowiem możliwość jednego człowieka. Wszyscy autorowie, zajmujący się badaniem tej dziedziny, muszą oprzeć się na pewnej specjalizacji.

W tym wypadku postanowiłem ograniczyć się do historji tańca towarzyskiego i baletu, obejmując ich skrót historyczny od doby renesansu aż do dni dzisiejszych. Ale i ten zakres jest zakresem olbrzy-

mim, który ze względu na rozmiary niniejszej książki wypadło skupić w zasadniczych fragmentach. Niewątpliwie będą tu pewne luki i przeoczenia, tem bardziej, że nie wszystkie źródła były mi dostępne. Starałem się jednak w miarę sił moich stworzyć obmyśloną całość, któraby w umyśle czytelnika mogła wywołać pełny obraz i zachęcić go do poważnego wniknięcia w to zjawisko, które wedle trafnego wyrażenia jednego z badaczy niemieckich posiada „ciało, jako formę widoczną, ale w tem ciele tańczącą duszę".

NARODZINY TAŃCA TOWARZYSKIEGO

Niektórzy pisarze zajmujący się historją tańca twierdzą, że epoką, w której narodził się taniec towarzyski jest renesans. Wieki średnie, ich zdaniem, te czasy cierpień i lęków straszliwych, nie sprzyjały beztroskim kręgom tanecznym.

To twierdzenie mimo pewnych pozorów słuszności nie jest zupełnie ścisłe.

F. de Menil, autor doskonałej, przejrzystej książki p. t.: „Histoire de la danse a travers les ages" dowiódł niezbicie, że taniec towarzyski istniał w formie pierwotnej już w wiekach średnich. Menil posługuje się w tym wypadku prawie wyłącznie źródłami francuskiemi, to samo jednak mówią i fakty skądinąd zaczerpnięte.

Niepodobna określić ściśle, kiedy po raz pierwszy mężczyzna podał rękę kobiecie, kiedy objął swojem ramieniem jej kibić. To pewne jednak, że świat starożytny tańca towarzyskiego, w ścisłem tego słowa

znaczeniu, nie posiadał. Grecy, jako sposób obcowania ze sobą znali tylko symposion, to jest ucztę i rozmowę mężczyzn. Rzymianie również żadnych znamiennych reform w tej dziedzinie nie przeprowadzili. Kobieta była wówczas tylko miłą dekoracją, albo zaufania godną niewolnicą, nawet w czasach Aspazji i Djotymy. Dopiero średniowiecze, epoka trubadurów i minnesengerów przywraca kobiecie należne stanowisko, a raczej podnosi ją na tron bogini. Staje się ona królową wszystkich szlachetnie urodzonych mężczyzn, z jej rąk odbiera nagrodę zwycięzca turnieju, ona jest celem wszystkich westchnień, gwiazdą przewodnią błędnych rycerzy, nimb świetlany otacza jej głowę. Powoli jednak zstępuje z obłoków, zaczyna brać coraz to żywszy udział w praktycznem życiu, staje się towarzyszką i przyjacielem mężczyzny, staje się prawdziwą kobietą.

Te wszystkie przeobrażenia odzwierciadlają się wymownie we współczesnych tańcach towarzyskich.

Można tedy przypuszczać, że wyłoniły się one zaraz po wojnach krzyżowych. Niepodobna jednak ściśle określić w jakiej formie się to stało, czy decydujące znaczenie miały wpływy starożytne, barbarzyńskie, czy wschodnie, jak wyglądały wówczas tańce ludowe i w jakim stopniu zdołały się przedostać do zamków feudalnych i dworów królewskich?

W wiekach średnich istniały tańce religijne, które wykonywano w klasztorach i kościołach, istniały również tańce bezbożne, djaboliczne, obłąkane sab-

baty, ale oprócz tego strudzona ludzkość szukała zapomnienia o swej niedoli w tańcach świeckich, w tańcach towarzyskich.

W wieku XIV i XV odbywały się uroczystości taneczne w najrozmaitszych miastach mimo wojen okrutnych, zaraz straszliwych i plag wszelakich. Niektóre tańce przechodziły w namiętność powszechną i wywoływały silny protest ze strony Kościoła. Były one niewątpliwie bardzo pierwotne. Tańczono najczęściej powoli i poważnie, albowiem zwyczaje ówczesne nie pozwalały kobiecie dobrze urodzonej na tempo bardziej żywe. Zresztą ciężkie suknie i olbrzymie ogony tamowały swobodę ruchów. Najczęściej trzymano się za ręce, tworząc długi łańcuch, a każdy naśladował zwroty i poruszenia pierwszego tancerza. Na zebraniach dworskich można było oglądać czasami tańce bardziej kunsztowne. We Francji zwłaszcza ulubiony był „taniec z pochodniami". Polegał on na tem, że tancerz starał się przy pomocy ruchów tanecznych uniknąć, aby nie zgaszono pochodni, którą trzymał.

Już w tych czasach pocałunek był z tańcem niepodzielnie związany. W średniowieczu był właśnie zaproszeniem do tańca. Na starych sztychach oglądamy często całujące się pary, a według Szekspira („Henryk VIII") „byłoby nieprzystojnie zaprosić do tańca i nie pocałować". Jeszcze w wieku XVIII mistrz tańca, Jaubert, opowiada o pewnej damie, która wyznała, że pocałunek w tańcu nie sprawia najmniejszej

przykrości z następujących trzech powodów: 1) ponieważ jest wynikiem zabawy, 2) ponieważ ma się do czynienia z samymi porządnymi ludźmi, 3) ponieważ i inni muszą robić to samo.

W średniowieczu istniały nawet maskarady, które były niewątpliwem dziedzictwem rzymskich zwyczajów. W miastach stały się zabawą dość ordynarną, w nieco delikatniejszej formie przedostały się zaś na dwory ówczesne. W roku 1393 odbyła się właśnie tego rodzaju zabawa przy okazji zaślubin na dworze króla francuskiego Karola VI. Skończyło się zaś bardzo tragicznie. Ponieważ panna młoda była wdową, wedle ówczesnego savoir vivre'u można było sobie pozwolić na bardziej swobodne widowisko. Pewien szlachcic normandzki namówił króla i czterech rycerzy, aby przebrali się za dzikich ludzi. Maskarada polegała na tem, że przesycono ubranie smołą i oblepiono je pakułami. Ukazali się nagle na sali, razem związani łańcuchem i wzniecili ogólną wesołość, skoro zaczęli wyrzucać dzikie okrzyki i skakać, jak opętani. Tymczasem jednak zajęło się ubranie jednego z nich od pochodni i czterech zamaskowanych mężczyzn spaliło się wśród mąk najstraszliwszych. Króla udało się wprawdzie uratować, ale od tego czasu popadł on w nieuleczalne obłąkanie. *)

Nie ulega wątpliwości, że popularne w dobie renesansu tańce towarzyskie, owe pawany, galardy,

*) Dr. Karl Storck. Der Tanz.

wolty, kuranty, „branles", „basses danses", i t. d. kiełkowały już w średniowieczu. Dość dowodów na to dostarczyli autorowie pierwszych książek o tańcu, a zwłaszcza Thoinot-Arbeau w swojej słynnej „Orchesographie". Taniec świecki począł rozwijać się w czasach średniowiecznych, ale te pierwsze pierwotne kręgi musiały dopiero przeobrazić się w choreografię głębszą i bardziej skomplikowaną, skoro zawładnęła całym światem obyczajowość włosko-hiszpańska, kiedy po mrokach średniowiecza wzeszło potężne słońce Odrodzenia.

Społeczność rycerska mogła wykształcić taniec tylko w bardzo małym stopniu, choćby dlatego, że ośrodkiem ówczesnego życia były turnieje, a najmilszem zajęciem kobiet przyglądanie się tym krwawym zapasom, które przypominały najbardziej bezlitosne walki rzymskich gladjatorów.

Całe życie ówczesne było zresztą wtłoczone w ramy przepisów ściśle określonych. Nawet słodka służba miłosna obwarowana była surowemi, niezmiennemi regułami. Kobieta była wprawdzie królową rycerzy, ale jednocześnie i niewolnicą współczesnych pojęć o moralności. Nie wolno jej było pozwolić sobie nawet na krok szybszy, poruszenie bardziej żywe. Trwało to zresztą bardzo długo. Nie należy bynajmniej przypuszczać, że bujna epoka Odrodzenia przyniosła pod tym względem jakąś zmianę zasadniczą. Trzeba było wielu lat, trzeba było wstrząsów głębokich, rewolucyj krwawych, aby kobieta mogła nareszcie rozwinąć

w tańcu wdzięczną swobodę. Aż do końca XVIII wieku w towarzystwie ludzi dobrze urodzonych panuje forma konwencjonalna, godność sztuczna, ceremonjał, którego można się pozbyć tylko na krótko i w wielkiej tajemnicy. Dopiero tworząca się demokracja nowoczesna pozwoliła się bawić ludziom bez żadnego przymusu i sztucznej obłudy.

Zanim się to stało, taniec przeobrażał się bardzo powoli.

Pisarz niemiecki, Oskar Bie*) słusznie dowodzi, że historję tańca towarzyskiego należy podzielić na trzy wielkie fazy, które uwydatniają się bardzo wyraźnie. A więc epoka uroczystych pochodów, epoka indywidualnej kultury ruchu i epoka ogólnego tańca parami. Wszystkie one uzupełniają się wzajemnie, zawierając w sobie jednocześnie i przyszłość i przeszłość. Historyczny podział, to: renesans, „grands siecles", wiek XIX i XX. Według narodowości pierwsza epoka, która trwała aż do roku 1600 jest włoską, ściślej mówiąc włosko-hiszpańską, druga do roku 1800 francusko-angielską, trzecia zaś niemiecko-słowiańską. Wiek XX rozpoczął nową fazę amerykańsko-murzyńską. Począwszy od wieku XVII berło tańca dzierży Paryż i utrzymuje swoją władzę absolutną aż do dni dzisiejszych. Tak, jak w dziedzinie mody, jest wciąż panem obowiązującego stylu. Niejednokrotnie cały świat przyjmował nowe tańce od różnych narodowoś-

---

*) Oskar Bie. Der Tanz.

ci. Na dworach królewskich, na błyszczących posadzkach wielkich salonów, na balach publicznych i prywatnych, w salach współczesnych dancingów pląsano w coraz to innym stylu któregoś z narodów. Anglicy, Niemcy, Czesi, Polacy, Amerykanie i Murzyni byli twórcami nowych epok tańca, ale nigdy dotychczas nie mogło się to obyć bez patronatu Paryża, bez jego zgody, bez jego przeobrażeń i inicjatywy.

Niejednokrotnie już zastanawiano się nad tem, czy taniec towarzyski jest rytmicznem przetworzeniem światowego ruchu, czy też wystylizowaniem pląsów ludowych? Czy tańce ludowe są początkiem wszystkiego, a salon doprowadził ich formy do subtelnej doskonałości? Oskar Bie rozwiązuje te pytania w następujący sposób.

Lud hiszpański, niemiecki, francuski, włoski, angielski tańczy swoje prastare, małym tylko zmianom ulegające tańce. Jednocześnie wyższe towarzystwo rozwija pierwsze formy taneczne, które są zupełnie obce ludowi. Pawana i kurant są niczem innem, jak ruchami wdzięcznie przechadzającej się pary. Renesans w swoich początkach nie ma w sobie ani jednego tonu ludowego. Ale poczucie rytmu, które się już wytworzyło, wytwarza pewną wrażliwość na prastary rytm tańca ludowego. Takt, posunięcia i figury wieśniaków z Poitou odznaczają się osobliwą formą. Zaczynają się im przyglądać, zastanawiać, przerabiać, dopasowywać, stylizować i oto powstaje menuet. Z angielskich tańców szeregami wytwarza się kontre-

dans, z kręgów niemieckich walc. A to wszystko nie dzieje się w sposób przypadkowy. Potrzeby towarzystwa wyższego znajdują zaspokojenie w tych świeżych, żywiołowych tworach ludu, które znajdują się w stadjum, dostatecznie dla kultury przygotowanem.

Pierwsze tańce tedy w dobie renesansu były niczem innem, jak tylko rytmiczną formą ruchu towarzyskiego. Jeżeli przyjrzymy się im dokładnie, znajdziemy w nich niejako żywe odźwierciedlenie obowiązujących zasad, wyłuszczonych w słynnym „Cortegiano" hrabiego Castiglione. Pawana jest żywą ilustracją jego poglądów i wskazówek.

Ruch umiarkowany, pełen gracji i swobody jest ideałem renesansu. Wszystkie wytworne zebrania towarzyskie odbywają się jakby jakimś zgodnym rytmem kierowane. Hrabia Castiglione rozwija swoje ideały towarzyskie na tle obcowania ze sobą dzielnych mężczyzn i nadobnych kobiet. Kawalerowie są wyćwiczeni we wszystkich rodzajach zabaw rycerskich i wnoszą do salonu postawę dumną i pewność siebie, którą nabyli na turniejach i zapasach. Starzy ludzie nie są tu wcale potrzebni, towarzystwo należy wyłącznie do młodych. Nic dziwnego, uroczystości renesansowe są widowiskiem pełnem wdzięku i powagi. Nic tu nie może razić, nic zabrzmieć ostrym dysonansem w harmonijnej całości. Każdy ruch ciała jest wystylizowany, sposób chodzenia, stawania i pozdrawiania, to scena najzupełniej uroczysta. Kawaler sie-

dzi, opierając równocześnie rękę prawą i lewą na poręczy krzesła, prawa jednak, w której trzyma chusteczkę, rękawiczkę lub kwiat zwisa nieco. Nie należy zasiadać zbyt głęboko, nogi należy umieścić tuż przy sobie, broń Boże nie suwać krzesłem. W każdem towarzystwie wszystkie prawa przysługują osobom znakomitym, a przedewszystkiem prawo do najpiękniejszych kobiet. Jeśli np. odbywa się taniec w kilka par, wszystkie damy muszą być piękne, aby czasem książe nie doznał przykrości tańczenia z brzydką kobietą.

Książki, poświęcone tańcom, zawierają jak najdokładniejsze przepisy. W salonie renesansowym niema żadnych swobód. Damy tańczą w szatach uroczystych, mężczyźni w płaszczu, kapeluszu i przy szpadzie. Zdjęcie płaszcza byłoby uważane za najwyższy nietakt. Przy galardzie mężczyzna opiera lewą dłoń o rękojeść szpady, prawą zaś może wykonywać tylko nieznaczne ruchy. Dama tylko w wyjątkowych wypadkach unosi ogon sukni. Wszystkie ruchy muszą być nacechowane godnością i dumą. *Pavoneggiando* (ruchy podobne do pawia) nazywano to w czasach renesansu. Zarówno w tańcu, jak i w życiu towarzyskiem olbrzymią rolę odgrywa reverans, ukłon. Jeśli trzeba np. pozdrowić osobę wysoko postawioną, jest to czynność wielce skomplikowana. Należy wówczas wystąpić naprzód, przytrzymując obiema rękoma poły płaszcza, lewa ręka ściska oprócz tego kapelusz, stroną wewnętrzną zwrócony ku sobie, następuje głęboki reverans, poczem trzeba się cofnąć o sześć

kroków i złożyć jeszcze głębszy ukłon. Ostateczne pożegnanie, to aż sześć reweransów. Nie ulega wątpliwości, że tego rodzaju ukłony wymagały zdolności tanecznych i były właściwie tańcem. We współczesnych dziełach mistrzów tańca znajdujemy dokładne przepisy, w jaki sposób, np. takty liczne, powinny się one były odbywać. Cała to niemal umiejętność i terminologja bogata, której dzisiaj niepodobna często zrozumieć. Wystylizowanie każdego ruchu, postawy, a nawet wyrazu twarzy podniesione jest aż do niemożliwości, istnieje przytem niesłychane bogactwo i różnorodność reweransów. Trzeba mozolnych i wytrwałych studjów, aby rozporządzać biegle i dowoli tą całą gamą wielkoświatowych ruchów, za pomocą których tak wiele wypowiedzieć można.

Nic dziwnego, że tańce współczesne, a przedewszystkiem słynna pawana*), odznaczały się konwencjonalną sztywnością, która wprawdzie utrzymuje się niemal do końca XVIII wieku, ale ginie bezpowrotnie z tą chwilą, skoro taniec staje się coraz bardziej bezpośrednią zabawą. Trudno nie pozwolić sobie w tem miejscu na pewną uwagę. Nasz polonez był niewątpliwie pewną formą pawany. Z niej wyszedł, kształtował się prawdopodobnie w XVI wieku i był rów-

---

*) Trudno w sposób stanowczy orzec, skąd ta nazwa pochodzi. Jedni tłómaczą go jako naśladowanie ruchów pawia, drudzy od miasta Padwy wywodzą, jeszcze inni hiszpańskie przypisują pochodzenie.

nież rytmicznem przetworzeniem towarzyskiego przesuwania się par. Ale o ileż w nim więcej życia, wyrazu, swoistego piękna, niż w tych wszystkich martwych formach hiszpańsko-włoskich. Nic więc dziwnego, że jest on jedyną formą uroczystego pochodu, która utrzymała się niemal w całym świecie aż do dni dzisiejszych.

Wiadomości o tańcach XVI i XVII wieku czerpiemy z licznych książek współczesnych mistrzów tańca, pomiędzy któremi najsławniejsze nazwiska to Fabritio Caroso i Cesare Negri. Najważniejszem jednak źródłem jest podręcznik choreograficzny kanonika francuskiego Jana Tabourot, który przestawiając litery swego nazwiska ogłosił go pod pseudonimem: Thoinot Arbeau. Tytuł zaś brzmi: Orchesographie et traicte en forme de dialogue, per lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et practiquer l'honneste exercice des dances. Par Thoinot Arbeau demerant en Lengres. 1589.

Ta miła książeczka, ozdobiona naiwnemi rysuneczkami, utrzymana w powszechnie przyjętej wówczas formie djalogu, jest dziełem siedemdziesięcioletniego starca. W przedmowie mówi on, że, chociaż sam jest za stary i zbyt niedołężny, aby wesoło swoją sztukę uprawiać, pragnie jednak, aby miejsce sprośnych i bezwstydnych tańców zajęły znowu stare i czcigodne. To wszystko, co pisał, dla zabicia czasu jedynie, nigdy do opublikowania nie było przeznaczone. Można tedy przypuszczać, że dziełko ka-

nonika Tabourot powstało znacznie wcześniej, niż data wydania wskazuje. Jest ono też najlepszem źródłem do poznania wszystkich tańców XVI wieku, a jego autor uchodzi powszechnie za wynalazcę nowoczesnej sztuki choreograficznej.

Jako główne tańce wylicza on: pavanes, bassedances, branles i courantes.

Pawana, często już przez nas wspominana, była jednym z najwcześniejszych i jednocześnie najwykwintniejszych tańców towarzyskich. Nawet kanonicy tańczyli ją na chórach kościelnych, odpowiadała najbardziej królom, książętom i wielkim panom, oraz królowym i księżniczkom, otoczonym damami dworskiemi. Jest ona niczem innem, jak wystylizowaną przechadzką. Cała sztuka tego tańca polegała na harmonji ruchów, dumnej postawie podczas wolnego kroczenia i wspaniałości ubiorów. Zwykle otwierała ona wszystkie uroczystości taneczne, poruszano się wówczas w takt starych, pięknych melodyj, z których najsławniejszą była cytowana przez Arbeau następująca piosenka:

Belle qui tiens ma vie
Captive sous tes yeux
Qui m'as l'âme ravie
D'un soubriz gracieux,
Viens tôt me secourir
Ou me fauldra mourir . .

Równie uroczystemi i powolnemi były bassedances, pełne uroczystych ukłonów. Bardziej oży-

wionym był tordion, oraz gaillarde, jak to zresztą sama nazwa wskazuje (gaillard, rzeźki, dziarski, wesoły). W tym tańcu jest pięć zasadniczych pas. Najpierw podnosi się lewą nogę potem prawą, znowu lewą, znowu prawą, poczem następuje skok i powrót do pierwotnej pozycji. „To jest właśnie — mówi Bie — pięć pas gaillardy, najsłynniejsze, techniczne pojęcie renesansu. Bassedance jest wystylizowaniem pary poruszającej się razem, pozdrawiającej się i podziwiającej, gaillarda zaś poprzedzona lekkiem reveransem, to już radość zmysłów i poczucie bakchicznego rytmu. Stosownie do swoich kroków, tancerze przeginają się nieco na prawo albo nieco na lewo, albo baisons nous belle albo j'aimerais mieux dormir seulette".

Najbardziej ruchliwym tańcem XVI i XVII wieku była wolta, prowensalska forma gaillardy, ulubiona przez młodych dworaków, którzy mieli dosyć sposobności do popisywania się w niej swoją zręcznością. Woltę tańczono w następujący sposób: Mężczyzna obejmował silnie lewą ręką talję kobiety, aby mógł ją dobrze unieść podczas skoku. Tancerka kładła prawą rękę na ramieniu swego partnera, lewą zaś przytrzymywała spódniczkę, aby nie pokazać nagich kolan. Wtedy następowały na 1) mały skok na lewej nodze, na 2) wielki skok na prawej, na 3) pauza, na 4), 5) i 6) olbrzymi skok oboma nogami. Przy każdej takiej ewolucji odbywał się jednoczesny obrót o trzy czwarte, tak więc po czterech turach

para znajdowała się znowu na dawnem miejscu. Niektórzy bardziej umiarkowani tancerze obracali się od czasu do czasu na lewo lub na prawo, aby nie stracić przytomności. Wolta jest właściwie tańcem pospolitym, jej podstawa to wyładowanie instynktów dość ordynarnych. Właśnie dlatego cieszyła się znacznem powodzeniem. Henryk III namiętnie ją uprawiał. Jako pierwszy francuski taniec rozpowszechniła się szeroko w Niemczech i utrzymała się jeszcze wówczas, kiedy wszędzie tańczono już menueta.

Branles to dość żywe kręgi taneczne, ludowego pochodzenia, w których drzemie już przyszły menuet. Mają one bardzo wiele najrozmaitszych nazw i odmian. Każde miasto, każda niemal okolica posiada formy odrębne. O. Arbeau poświęca im bardzo wiele uwagi i rozwija przy tej sposobności całą umiejętność taneczną.

Courante był tańcem również ożywionym, jak to mówi jego nazwa (corrente, woda bieżąca). Umiłował go Ludwik XIV, który zastępował nim pawanę. Dla swojej prostoty i powagi nazywany był „tańcem doktorskim". Znajdujemy w nim wyraźne ślady akcji mimiczno-dramatycznej. Oto trzech kawalerów wybiera trzy damy i ustawia się z niemi w jednej linji. Potem jeden z tancerzy odprowadza swoją towarzyszkę na koniec sali i sam wraca na swoje miejsce, kiedy drugi i trzeci tancerz powtórzyli to samo, pierwszy tancerz zbliża się do swojej damy

i wymownemi gestami prosi ją, aby wróciła z nim razem. Ale dama nie chce tego uczynić i kawaler, wyrażając wymownemi gestami rozczarowanie, wraca znowu. Nie lepiej wiedzie się następnym tancerzom. I dopiero kiedy wszyscy równocześnie klękają przed pięknemi paniami, opór słabnie i wszyscy tańczą razem.

Oprócz tych zasadniczych form istniało jeszcze wiele innych odcieni sztuki tanecznej. A więc dumna sarabande, chaconne, która później dostała się na scenę, gigue, którą dziś jeszcze w Szkocji oglądać można, allemande, taniec niemieckiego pochodzenia, który po średniowiecznej epoce odżył w nowej świetności na dworze Ludwika XIV.

Oprócz tego uczeni baletmistrze włoscy narzucali raz po raz śmiało wiele tańców, niezmiernie kunsztownych i trudnych, które jednak na dłużej nie zdołały się zaszczepić.

To są właśnie tańce stare i czcigodne, o których mówi Arbeau w przedmowie do swojej „Orchesographie". Wszystkie one były właściwie poważne i pełne godności, za wyjątkiem jednej może wolty, która nadawała się najbardziej do rozpasania tanecznego. Nie wystarczały już jednak. Panująca w tym czasie we Francji Katarzyna de Medici przekształciła do tego stopnia życie towarzyskie Francji, że nawet wesoły kanonik nie mógł się obronić przed uczuciem grozy i oburzenia. Dla córki Wawrzyńca Wspaniałego zepsucie i rozpusta były poprostu ko-

nicznością państwową. Typowa kobieta renesansowa umiała zachować podczas najbardziej wyuzdanych orgij zimny rozsądek i nigdy nie zapomnieć o celach, do których dążyła. Łatwo się przekonać z dzieł Brantôma, jaka atmosfera panowała wówczas na dworze francuskim. Nawet najczcigodniejsze i najspokojniejsze tańce przeradzały się w prawdziwe orgje. A to, co opowiadano o pląsach Henryka III a zwłaszcza jego brata księdza d'Alençon, przekracza wszelką fantazję. Codziennie niemal odbywały się bale dworskie, maskarady i zabawy kostjumowe, które sprzyjały wszelkim rozpasaniom. Ten nastrój orgjastyczny przeniósł się z dworu do szlachty, a nawet i do mieszczaństwa, które bawiło się zupełnie w ten sam sposób.

Wykwintna sztuka tańca, która jednocześnie zwiastowała wspaniały rozwój baletu, miała się dopiero narodzić za panowania Ludwika XIV, kiedy to w r. 1662-im założoną została pierwsza akademja tańca.

Zarówno w czasach średniowiecznych, jak i w dobie renesansu istotnymi przedstawicielami tańca żywiołowego, niekrępowanego sztywnym ceremonjałem, tańca dającego swobodne ujście radości życia, byli chłopi. Brak nam w tym względzie dokładnych wiadomości, znamy tylko te tańce ludowe, które przedostały się do wyższego towarzystwa, ale ogólną charakterystykę, ich wygląd plastyczny znajdu-

jemy na obrazach mistrzów flamandzkich, przedewszystkiem Brueghla.

W słynnych tańcach dworskich sztuka nie znajdowała żadnych zagadnień*) ruchu. Jeśli patrzeć będziemy na obraz Franciszka Cloneta, którego tematem jest bal na dworze Henryka III, mamy przed sobą cały szereg postaci jakby zamarłych w bezruchu. Oto Katarzyna de Medici na tronie pod baldachimem, oto książę de Joyeuse ze swoją młodą małżonką Małgorzatą Lotaryńską otwiera bal, a w ślad za nim kroczą pary występujące z lewej strony. Sztywne i wymuszone są ruchy tego tańca, każdy krok jest wymierzony przez etykietę dworską, a ciała kobiet w wąskich staniczkach i olbrzymich „rogówkach" żadnego prawie nie posiadają wyrazu. Jakże inną jest sztuka flamandzkich realistów, jakże inny świat ona przedstawia!

Bohaterem ich jest chłop, który pomimo nędzy, prześladowań i zupełnego braku wszelakich swobód zachował wesołość i chęć do zabawy. Chłop flamandzki, który umiał już chwycić za broń w walce o swoją wolność. Patrząc na obrazy Brueghla mogłoby się wydawać, że ci, których malował, do niczego więcej nie są zdolni, jak do żarłocznych biesiad, pijaństwa, tańców, przygrywania na wrzaskliwych instrumentach i brutalnych pieszczot z kobietami. Ale pomimo pozornej niezgrabności i ordy-

---

*) Curt Moreck. Die Meister des Tanzbildes.

narności, tańce ich pełne są niespożytej siły i elastyczności, a dziewczyny ze zmysłowemi wargami i nabrzmiałemi piersiami fruwają poprostu w powietrzu. Ci ludzie tańczą najzupełniej bezpośrednio, tak, jak im każe ich kipiący nadmiar życia. I dlatego taniec ich posiada daleko więcej wyrazu, niż to wszystko, co z tej samej dziedziny oglądamy w malarstwie wczesnego renesansu, a nawet u mistrzów późniejszego baroka.

Nic dziwnego również, że po pierwszych próbach stworzenia tańca towarzyskiego, trzeba było z kolei sięgnąć do skarbnicy ludowej, która od tej pory stała się na zawsze najpoważniejszem źródłem w tworzeniu nowych form tańca. Już w XVI wieku niektóre tańce były transpozycją pląsów wieśniaczych, później zaś menuet, kontredans, walc, polka przechodzą prosto z izby chłopskiej do najwykwintniejszych salonów, dopełniając wreszcie zupełnej demokratyzacji tańca.

TAŃCE DAWNEJ POLSKI

W życiu dawnej Polski taniec niewątpliwie odgrywał niepowszednią rolę. Z biegiem czasu zmieniał się, przekształcał, przystosowywał, wchłaniał obce wpływy, ale w zasadzie utrzymał dotychczas swój charakter szczególny, zapewniający mu zawsze odrębne stanowisko na całym świecie. Był wiernem odbiciem naszych cech narodowych. W dwóch zasadniczych swoich odmianach: polonezie i mazurze wypowiedziała się polska zamaszystość, fantazja i żywiołowy temperament. Oba te tańce w różnych formach stały się popularnemi w Europie i stworzyły nawet pewną epokę, kiedy cały świat pląsał na naszą modłę. Do tańca nie przykładaliśmy jednak takiego znaczenia, jak inne narody. Nie posiadaliśmy ani jednego uczonego baletmistrza, któryby się zajął opisaniem form tańca polskiego, a coby pozwoliło dzisiaj na dokładne uprzytomnienie sobie rozwoju i kolejnego przeobrażania się sztuki tanecznej polskiej, zanim obecną przybrała postać!

Wiele cennych szczegółów, odnoszących się do historji tańca polskiego znajdujemy w rozprawce prof. Jachimeckiego*).

„Najdawniejszy ślad ludowej rytmiki i melodji tanecznej w Polsce — stwierdza on — odsłania się przed nami, rzecz znamienna, w pieśni bł. Władysława z Gielniowa „Jeszusza Judasz przedal", napisanej w r. 1488. Najdawniejszy rękopis pieśni tej znajduje się w bibljotece ordynacji hr. Krasińskich w Warszawie, w r. 1558 i 1596 wydano ją drukiem. Rytmiczne okresy jej, w liczbie ośmiu, dają skończoną formę tańca, który też „żywcem" został użyty do celu nabożeństwa.

Rytmy owe i melodja — ta pewnym zmianom uległa — żyją po dzień dzisiejszy w muzyce podhalańskiej. Czy bł. Władysław z Gielniowa był pierwszym u nas, który odważył się na śmiałe połączenie czynnika tak bardzo świeckiego z nabożnym, nie wiemy, ale miał następców, którzy pieśni i kolendy polskie w czasach późniejszych układali w rytmach tanecznych. Musimy jednak przyjąć za fakt, stwierdzony właśnie pieśnią bł. Władysława z Gielniowa, że w wieku XV istniały w Polsce melodje taneczne, które były już własnością ogółu. Niezawodnie istniały one i znacznie wcześniej i od nich to zaczyna się polska poezja ludowa, występująca w zaczątkach kultury

*) Zdzisław Jachimecki. Dawne tańce polskie. Życie polskie, luty 1914 r.

każdego narodu, tylko w połączeniu z tanecznym śpiewem. Już ten pierwszy ślad muzyki tanecznej w Polsce ma wybitne cechy rytmiczne, które łatwo zauważyć można w każdej dwutaktowej frazie pieśni o „Bożym umęczeniu nabożnej". Za mało wprawdzie znamy obce tańce z ostatnich lat wieków średnich, aby móc, po przeprowadzeniu najbardziej ścisłego porównania uznać, że rytmy te nie były wogóle nigdzie w użyciu, że były wyłącznie polskie, ale za polskie uznać je możemy śmiało. Przy całej wspólności z plemionami słowiańskiemi i przy podobieństwie dróg rozwoju języka, musiała mieć nasza pierwotna liryka, jako liryka taneczna, już w czasach zamierzchłych, wyróżniające ją cechy, stworzone samorzutnie przez siłę plemiennego temperamentu. Ale w artystycznej muzyce tanecznej następujących lat kilkudziesięciu cofnęły się one na plan drugi i wystąpiły dopiero w XVII wieku.

Najstarszym polskim pomnikiem rękopiśmiennym, zawierającym zbiór utworów tanecznych, jest Tabulatura organowa Jana z Lublina, mnicha z klasztoru kanoników regularnych w Kraśniku, spisana przed i po roku 1540. Taniec artystyczny nie ukrywa się tu pod formą pieśni nabożnej, lecz występuje jawnie pod nazwą wola. Ogólna liczba tańców w tym zabytku o wielkiej wartości historycznej wynosi 36, ponieważ jednak niektóre tańce mają podwójnie opracowanie, liczba oryginalnych spada do 27. Znajdujemy wśród nich tytuły polskie, włoskie,

niemieckie i hiszpańskie, istnieją jednak także tańce z tytułami polskiemi i tańce kompozytora—monogramisty N. C. Wszystkie one utrzymane są w konwencjonalnej wówczas formie tanecznej, której część pierwszą stanowił taniec w takcie całym, część druga taniec w takcie o trzech częściach. Druga część była urobiona z melodji pierwszej, prawie mechanicznie. Część pierwszą grano lub śpiewano w tempie wolnem, tańczono ją zaś chodząc, stąd poszła nazwa „chodzony", w drugiej rytm i tempo ożywiały się, skakano w niej, chwytano się i goniono za sobą, stąd też nadano tańcowi temu nazwę „gonionego". Tańce o tytułach: *poznanie, hajducki,* lub piosenki taneczne, jak: *Zakłółam się tarnem, Szewczyk idzie po ulicy,* mają wprawdzie niewątpliwe rysy polskie, nie przedstawiają jednak wspólnego typu w rytmice. Mikołaj z Krakowa znał muzykę swoich czasów, znał tańce innych narodów i ich melodje. Stanowiło to wszystko razem zasób środków jego wyrażania się, jako muzyka. Czerpał z nich zupełnie dowolnie, bez tych zastrzeżeń, które stwarza wysokie uświadomienie artystyczne naszych czasów, używając czynników rytmicznych i melodyjnych ze źródeł polskich, włoskich i niemieckich do różnorakich i sprzecznych ze sobą zadań.

Po roku 1540 nie pojawia się taniec w źródłach polskich XVI wieku. Znajdujemy go natomiast z czasem coraz to liczniej, w drukach i rękopisach obcych, szczególnie niemieckich. Już w roku 1544 wydał

lutnista niemiecki, Hans Neusidler w zbiorku p. t.: *Ein new künstlich Lautten Buch* taniec: *Der Polnisch Tanz*. Z jakiego źródła zaczerpnął go Neusidler, nie wiemy; w każdym razie dużo dobrej wiary musiałby mieć, gdyby mu przyszło bronić jego polskości wobec zaraz po nim następującego tańca w tym zbiorze: *Ein welischer tantz: Der Kuenigin tantz*, który ma identyczne formuły rytmiczne i bliźniaczo podobne melodje, a jest typowym włoskim passemezem.

Artystyczny, czyli dworski taniec polski, nie miał w pierwszej połowie XVI wieku, odrębności muzycznych, miał natomiast najniezawodniej odrębność choreotechniczną, tańczono go we właściwych mu figurach, których, niestety, nie znamy bliżej z żadnych współczesnych opisów. Figury te przejął późniejszy polonez. Co innego taniec ludowy z tej epoki. Podstawą do wniosków w tym kierunku może być jedynie taniec z tabulatury Jana z Lublina p. t. *Hajduczky* (taniec hajduków).

Powolny proces różniczkowania się form tańca polskiego miał trwać jeszcze lat kilkadziesiąt. Nic pozytywnego nie wiemy o nim w tym czasie. Mało o nim piszą poeci; Kochanowski napomknie tylko: „tam trefne pląsy z ukłony, tam cenar, tam i goniony"... Że tańce polskie, na które w roku 1574 patrzał Henryk Walezy, nie były jeszcze w swoich rytmach polonezami, to nie ulega kwestji: kompozytorowie polscy tych czasów: Leopolita, Wartecki, Szadek, Pa-

ligoniusz, Borek, nie pozostawili po sobie tańców. Jeszcze w roku 1588 nie znał istoty tańców polskich Jehan Tabourot, autor encyklopedycznego dzieła o tańcach ówczesnej Europy p. t. *Orchesographie*.

W krajach niemieckich, sąsiadujących z Polską, zaczynają w ostatnich latach XVI stulecia pojawiać się tańce polskie w tabulaturach rękopiśmiennych i w drukowanych zbiorach, już nie sporadycznie, ale konsekwentnie i w znacznej ilości. W tabulaturze Krzysztofa Loeffelholtza z r. 1585 wypływa *Ein gutter polnischer Dantz* w starej dwuczęściowej formie, z których pierwsza była marszowa powolna, druga szybka. W roku 1591 wydał Mateusz Waisselins w zbiorze swoim na lutnię, 36 tańców polskich, wszystkie w rytmach parzystych, marszowych; proporcje do nich, saltarella, musiał wykonawca dotwarzać na własną rękę. Kilka tańców polskich stworzył na modłę dawniejszych w r. 1598 organista drezdeński August Nörmiger. Na początku XVII wieku propagują taniec polski w Niemczech: Valentin Haussman, Christoph Demantius, nawet znakomity kompozytor Hans Leo Hassler współdziałał w tym kierunku. W kilku wydawnictwach ich naliczymy ponad 100 tańców polskich.

Do wszystkich tych tańców odnosić się musimy z pewnemi zastrzeżeniami. Większe zaufanie wzbudzićby mogły tańce polskich muzyków. Z czasów tych zachowała się jedna tylko *chorea polonica*, polskiego autora, mianowicie Wojciecha Długoraja,

w tabulaturze z r. 1619. Bliższym autentycznych źródeł muzyki polskiej był słynny lutnista Diomedes Cato, wenecjanin, muzyk nadworny Stanisława Kostki, podskarbiego ziem pruskich.

Podobnie, jak i wszędzie w Europie, tak i u nas miały tańce o trzyczęściowych rytmach doprowadzić do skrystalizowania rodzimych cech rytmicznych w tańcach narodowych. Mechanicznie robione *saltarella* nie miały tej siły ożywczej; zbytnio zaciążył na nich przed-taniec o powolnem tempie. Dopiero *volta* czy kurant, zjawiające się bez protekcji tańca „suwanego", obudziły swoiste rytmy. Po sztywnych w wielkiej mierze melodjach tańców dworskich, zjawia się ta *volta polonica*, nieporównana w swojej melodyjnej i rytmicznej świeżości, jak podmuch z okwieconych łąk. Nuta prawdziwie ludowa brzmi w niej, akompanjament chłopskiej basetli dudni nieprzerwanie. Otworzyło się źródło tańca polskiego.

Zdaniem prof. Jachimeckiego z tej właśnie volty powstał ludowy mazurek. „Do skrystalizowania również formy poloneza przyczyniła się sarabanda. Dawne nazwy: taniec polski, *chorea polonica*, później *polonaise, polonessa, ballet polonais*, używane przez zagranicę i stamtąd dopiero przyjęte, służą w wieku XVII i XVIII obu tak różnym tańcom polskim, jak polonez i mazurek".

Opierając się na współczesnych opisach, można przypuszczać, że polonez istniał już za czasów Władysława IV. Niestety, współcześni kompozytorowie,

którzy zasiadali w kapeli tegoż króla, a między nimi Adam Jarzębski, tańców, które byłyby prawdopodobnie bardzo charakterystyczne, nie zostawili.

Dwuwiekowa kultura poloneza przygotowała formę Chopinowi do genjalnych jego poematów, na rytmach tańca tego opartych. Poprzedzili go w tworzeniu ich następujący polscy lub spolszczeni kompozytorowie: Kozłowski, Kamiński, Elsner, Deszczyński, Bracicki, Ogiński, Kurpiński, Dobrzyński".

Tyle prof. Jachimecki jako muzyk. Badacze obyczajowości polskiej potwierdzają ze swego stanowiska poglądy przezeń wyrażone. Władysław Łoziński, w znakomitem dziele swojem *) słusznie zaznacza, że „o tańcach nie posiadamy tyle szczegółów, aby mieć o nich malownicze wyobrażenie. Jak przy ubiorach, mamy tylko gołe nazwy bez informacji o rzeczach." „Tam trefne pląsy z ukłony, tam cenar, tam i goniony" — czytamy u Kochanowskiego. O tymże „gonionym" i o „chwytanym kole", wspomina Wacław Potocki; o galardzie dowiadujemy się od Opalińskiego, o „wyrwanym" i „wielkim" od Paska, o starodawnym lipku, o ulubionym przez żołnierzy hajduku, o świeczkowym, i o młynku od Hieronima Morsztyna".

Dopiero taniec polski, czyli polonez jest nam dokładnie znany. Podobnie, jak i badania nad mu-

*) Władysław Łoziński. Życie polskie w dawnych wiekach.

zyką, tak i fakty historyczne mówią o jego dawności. „Je n'ai vus jamais rien de plus grave, de plus doux ni de plus respectueux" — powiada o nim Laboureur, historjograf podróży poślubionej Władysławowi IV Marji Ludwiki, i tak opisuje: „Tańcowali w okrąg; zwykle dwie kobiety były razem, potem dwaj mężczyźni i tak dalej. Pierwsza część polegała na pokłonach, potem na kroczeniu do miary i taktu muzyki (une cadence bien reglée). Czasem dwie damy, które były na czele, nagle i znienacka środkiem śpiesznie się wracały, niby chcąc wymknąć się dwom kawalerom postępującym za niemi". Jest to jedna z figur do dzisiaj używanych w polonezie, tańcu par excellence polskim, który nabył prawa obywatelstwa w całej Europie, a którym zachwyca się jeszcze w ostatnich latach XVIII wieku Linończyk Schultz, przyznając, że wdziękowi i powadze tego tańca żaden inny europejski taniec nie dorównał, tak, jak żaden cudzoziemiec nie zdoła przyswoić sobie tej gracji, jaką rozwijają w nim Polacy. Pod koniec XVIII wieku dotarł polonez już i do salonów paryskich, nawet na dworze królewskim pozyskał sobie prawo obywatelstwa, a Kazimierz Nestor Sapieha opowiada w jednym ze swoich listów, pisanych w roku 1778 do matki, że tańczono tam poloneza w kostjumach polskich, „niezupełnie podobnych do naszych, ale bardzo ładnych, a królowa najpiękniejsza była ze wszystkich" — znano go także w salonach niemieckich, ale autor bezimienny, piszący około roku 1759,

sam Niemiec, powiada, że polonez, tańczony przez Niemców, tak się ma do poloneza tańczonego przez Polaków, jak zająkliwa sylabizacja żaczka, do skończonej deklamacji artysty. Najstarszą oryginalną nutą poloneza, według poświadczonej przez Niemcewicza tradycji, miała być śpiewana do dzisiaj kolenda „W żłobie leży". Według tej nuty, na miarę tańca polskiego ułożonej, lubił podobno tańcować Władysław IV-ty".

Bardzo wiele uwagi również poświęca polonezowi Łukasz Gołębiowski w dziele swojem: „Gry i zabawy różnych stanów w kraju całym, lub niektórych tylko prowincjach", skąd wyjmujemy następujący charakterystyczny ustęp:

„Charakter tego tańca ma swoją poezję i narodową właściwość, której znamieniem uroczysta powaga; nie wyraża namiętności, lecz zdaje się być tryumfalnym pochodem. Poważny to i rycerski taniec, jedyny podobno, który najdostojniejszym osobom i monarchom i rycerskiemu przystoi ubiorowi. Zobaczmyż, jak go tańczono przedtem, jakim odmianom później ten taniec ulegał?

W tym, po parze, panienki wszedłszy się ukłonią
I wiodą rej, wziąwszy jedna drugą dłonią,
Aż wywabim wesołe z za stołu młodzieńce,
A ci z niemi tańcują chędogo o wieńce.

odzywa się Kasper Miaskowski w zbiorze swych rytmów w r. 1622 wydanym. Z tego skreślenia widzę,

że kiedy w dzień zabawie poświęcony, mężczyźni obsiedli ławy i stoły wokoło, płeć piękna kończyła swój ubiór, panieński zwłaszcza. Matki, nie potrzebujące tak długiego na to czasu, mogły już znajdować się w społeczeństwie i ożywiać je rozmową. Wtem, otwierają się podwoje, wchodzą skromne dziewice parami, wieńcem ozdobione ich skronie, wieniec trzymają w ręku, zabrzmi słodko muzyka narodowem pieniem, one społeczeństwo całe okrężają, rodzicom, krewnym, sędziwym i poważnym czynią ukłony głębsze i wszystkich zgromadzonych powitaniem raczą. Przypatrywano się im z upodobaniem, po niejakiej dopiero chwili wywoła się młodzież służyć im i parami równo krok w krok za niemi postępowała. To może pierwszym było powodem lękliwem i niewinnem zawracaniem koła, jak gdyby odosobnić się chciały, lecz napróżno unikały mężczyzn. Raz poświęciwszy im swoje usługi, nie odstępowali ich młodzieńcy, aż się skończył taniec. Wdzięczne za to dziewice, snać im za matek pozwoleniem, ofiarowały wieńce, przeznaczając ich tem samem i na dalszy czas za tanecznikow swoich. Wieńcem otrzymanym pyszniła się młodzież, krasiła nim swe czoła, biorąc to za szczęśliwe godło zasłużenia kiedykolwiek na rycerskie zaszczyty.

Po tańcu panien i kawalerskim następował zapewne poważniejszy taniec matron, którym sędziwsi służyli mężowie, czyli same tańcowały parami równie, czyli wiekiem nabytą już sławą upewnione, przyj-

mowały podaną sobie rękę proszącego o nią nawzajem sławnego mężczyzny. Znowu następował dziewiczy taniec, to każdej pary zosobna i służby jej, czyli dwóch i niekiedy więcej mężczyzn za niemi postępujących z godnością, czy, kiedy większe było społeczeństwo i wzmagała się ochota, przeplatane pary dziewic i kawalerów w pewnych odległościach, za sobą tańcujących. Taniec się kończy, a jak się zaczynał od ukłonów, tak i kończąc ukłonić się trzeba, dla okazania, że się ceni kawalerską posługę, ci nawzajem kłaniają się, dziękując za daną im sposobność służenia.

W uroczystych jakich obrzędach, przy ślubach tańcował małżonek z oblubienicą, w pierwszej parze, za niemi szły dwa rzędy parzyste służby damskiej i kawalerskiej. Tak na weselu tańcował Michał król z połowicą swoją, za nim senatorowie parami, a za królową damy jedna z drugą. Od tak poważnego i skromnego tańca nie godziło się wymawiać nikomu, ani duchownym nawet. Za Jana III, na weselu którejś z panien dworskich w Żółkwi resztę nocy bawiono się tańcami. I ja, powiada South doktór, kapelan przy pośle angielskim, tańcować musiałem z Madonną, którą mi dał w rękę biskup płocki Załuski. Sędziwi senatorowie i poważne panie tańcowały także, lecz wesołość wzrasta, początek tańców poważny, koniec ich wesoły bywał aż do pustoty. Posuwają się zrazu powolnie, tenże South mówi, kończy się na skokach, ustaje w nieporządku. Wszak-

że tu się myli, za powtórzeniem albowiem pierwszej części muzyki tańca, kończy się on wedle prawideł. Takt jego w dalszym postępie coraz snać się przyśpieszał, a na koniec przeistaczał zapewne w pozostałe u ludu wiejskiego tylko obertasy. Skromność, oznaka starożytnego tańca polskiego, nieodrzucająca wszakże posługi płci drugiej, gotowej zawsze do okazania, ile przyszłe życia swego towarzyszki, ile współobywatelki ceni, a to chęć wzajemnej uczynności miłą w każdem zdarzeniu jest narodowości zaletą. I w tej postaci, jaką później snać polski taniec przybrał, kiedy już nie kobieta z kobietą, mężczyzna z mężczyzną tańcuje, lecz obie płci połączone w słodszem i wzajemnem zaufaniu płyną parami, staje w wieńcu poważny taniec narodowy. Katalog to balu, rozwija w całej świeżości liczbę tanecznic, rozmaitość ubiorów i ten dla siebie ma zaszczyt, że we wszystkich krajach najświetniejsze bale otwiera.

Czyli go z francuskim menuetem, z niemieckim allemandem porównać zechcemy, widoczną ma nad niemi wyższość i przewagę. Tamte wykwintne i wymuszone, nie są tłumaczami uczuć, daleka od nich wesołość, miła naiwność i wdzięki prostej natury. Nasz taniec daleko ma więcej swobody, powolny, lecz miły, nie jest, jak powyższe, teatralny. Polonez, co do kroków swych nawet, z pewną sztuką, pełną szlachetnej prostoty był tańcowany, to płynnie jedna i druga noga posuwała się naprzód, to znowu skupione wstrzymywały się na chwilę, wznosiło się dwie

pięty i wspinało lekko na palcach. Kto widział pięknie tańcujących go dawnych Polaków i Stanisława Augusta, czyliż mu wdzięków nie przyzna? Z szlachetną godnością tańcowano go przedtem, odzywa się dowcipna Polka (Jaraczewska z domu Karasińska), w romansie, który czytałem w rękopiśmie, cudzoziemcy i młodziki nieumiejące go poważnie tańcować, nazwali polski taniec rozmową chodzącą; lubo i to, azaliż małą jest zaletą poloneza, że do okrasy jego służy wymowa i z tej miary obyczajom naszym właściwy, obywatelskiemu życiu wolnego narodu odpowiedni. Grzeczność trzeba było wynurzyć, zapraszając do tańca i w dalszym ciągu służył do gładkiego wysłowienia się, jakiem uczucie lub sama tylko uprzejmość jedną płeć ku drugiej natchnąć jest w stanie. Obok muzyki wyszukaność ubioru i wdzięk pewny, wesołości towarzyszący, daje sposobność do podobania się. Odgłos muzyki zachęca do cichszego mówienia, do cichszej jeszcze odpowiedzi, w tłumie dozwala się usunąć od świadków niejako, coś tkliwego powiedzieć i usłyszeć, lekkiem ręki ściśnieniem czułe za to złożyć dzięki, a w przepełnieniu uczuć i niemą nawet prowadzić scenę, w zakręcie tylko piękne spotykając oczy, zrozumieć poruszenie serca. Ileż to zbliżonych osób młodych, ile związków ułatwionych było słodyczą polskiego tańca.

Przy krokach posuwistych, acz bez skoku, tańcujący urozmaicał swą postać. Nie dawał wprawdzie polonez mężczyźnie sposobności do pokazania się

z pewną lekkością, lecz powagę i uprzejmość rozwijał, jaka zdobić powinna rycerza. Tańcowany z bronią, okazuje nie młodzieńczą, ale męską zalotność, marsową powagę jednej, a skromność płci drugiej.

Mężczyzna prowadzi damę podług woli swej, kieruje nią, jak mąż w ciągu pożycia małżonką, kiedy opuszczając dłoń trzymaną, zachodzi przed nią okazale, ażeby drugą ująwszy rękę, zawrócił kołem, obraca się współtanecznica, kawaler jej trzymając swej towarzyszki prawicę, z tyłu za nią postępuje, aż skończenie tej części sprawia obrót niewieści, a mężczyzna, lekko uchodząc na bok, zajmuje dawne swe miejsce, damie prawą dając stronę. Następne po nim w inną stronę zatoczenie koła, już bez tego rozrywania się następuje.

W humorystycznym swym opisie, z dowcipem znajduje Brodziński, że taniec polski ma cechę ustaw i zwyczajów narodowych, przypomina w swym układzie arystokratyczną rzeczpospolitą. Owe poruszenia szabli, wąsów i czapki są oznaką męża, obywatela, rycerza. Przy zaczęciu kładąc czapkę pod pachę lub przybrawszy nią dłoń swoją, podając ją damie, a położoną ucałowawszy i objąwszy*), pokręcił wąsa i drugą rękę opierając na szabli, okazywał tańcujący Po-

*) Rękawiczek do polskiego stroju przedtem nie używano, chyba w czasie wojennym i do zbroi, a przez uszanowanie i skromności gwoli, nie śmiejąc dotykać się gołą ręką dziewiczej dłoni, swoją pokrywano czapką.

lak męską zalotność, dumną niejako wystawność i prowadził damę z uszanowaniem. Pierwsza osoba rozpoczynała taniec według upodobania, podług pewnych jednak przepisów, kieruje za sobą całym szeregiem, stąd w Polsce tańczyć na czele nazywało się *marszałkować, rej wodzić*, stosownie do przywilejów marszałków sejmowych i w tym względzie uważane koło tańcujących *pospolite ruszenie* oznacza albo *sejm narodowy*. Śmielszy wszakże odbić mu pierwszeństwo może, oddalony bierze miejsce drugiego, drugi trzeciego i tak dalej, a wszystko idzie swym trybem. Ostatni bez miejsca zostając, ma równie prawo dobijać się naczelnictwa. To odbijanie może odpowiada sławnemu: *nie pozwalam*, ścieraniu się wzajemnemu stronnictw i wtenczas nowy dowódca prowadzi całe koło za sobą, a ten, który przewodniczył mało co pierwej i inni jemu być muszą uległymi. Na tej zmianie ostatni tylko, jak u nas często bywało, cierpi, pokąd nie śmie, każdemu z szlachty dozwolonego użyć przywileju, aby znowu postawił u steru. Lecz mniej stosowna, albo zbyt częsta zmiana może być powodem do *anarchji*, wtenczas albo naczelnik rozwiązuje, albo życzenie swe objawiwszy sprawia, że wszyscy ustępują mężczyźni, damy tylko same, po niejakim namyśle i przechodząc, czynią wybór nowy, co ma niejako postać *sejmu konfederacyjnego*. Damy, czyniąc podług upodobania swego wybór, zdają się *malkontentów*, albo i burzliwych, zostawiać na stronie.

Lubiono tańce w kraju naszym, twierdzi Gołę-

biowski. Tańce wspomina Bielski za Popiela II, królowa Anna, żona Kazimierza W. tak się bardzo kochała w tańcach, iż gdziekolwiek jechała, zawsze około siebie taneczników gromady woziła. Za Elżbiety, matki Ludwika, brzmiał zamek muzyką, tańcami i rozrywką. W klasztorze Franciszkanów, w refektarzu, Jadwiga królowa z fraucymerem i dworzany przybywszy, z Wilhelmem i Niemcami, tudzież poufalszymi z Polaków dozwalała sobie tańców i pląsów. Olbracht, Zygmunt August lubił tańce i Stefan poważny nieco na weselu swem tańcował. Widzimy tę zabawę dworu i możnych upowszechnioną i za następnych panowań. Maszkary i kuligi dodawały wesołości. Nadużycia wszakże, jakie to rodzić mogło naganiano:

Ale tam wstyd stoi na śliskim bardzo ledzie,
Kędy ślepe w maszkarach tańce Wenus wiedzie,
Tam się mieniąc oboje płeć w zdradliwym stroju
Ma więc wszystko po woli i szepty w pokoju.
Tam dziw, jeśli kto swojej nie powinie nogi,
Obchodząc tam, gdzie wiedzą gładkich panien progi.

wyrzekał Kasper Miaskowski, opisując mięsopust polski. I znowu nieco poniżej:

A cić wzdy jako tako baczenia ochronią,
Co się długo po izbie z białą Rusią *) gonią.

Taniec powszechną był zabawą w stolicy, na prowincjach, w miejscach publicznych i prywatnych do-

---

*) Z białą płcią, z kobietami.

mach, w wyższych stanach, średnich i u ludu. Oto są jeszcze niektóre względem niego przepisy.

Cudzoziemskich pląsów ostrożnie i z przyzwoitością tylko w dawnych wiekach radzono używać. Tańce zagraniczne, nieskromne i bardzo skoczne, długo przecież nie licowały z powagą staroszlachecką; kasztelan gnieźnieński Sielski obruszył się i zgorszył bardzo w Paryżu, widokiem tańcującego w podskokach księcia Kondeusza, nie pojmując, jak książę i dostojnik „lekkiemi ruchami wystawiać się na pośmiewisko*) może." Informator włoski nuncjusza Marescotti, który bawił w Polsce w r. 1688, powiada, że taniec polski jest raczej rytmicznem, posuwistem kroczeniem do taktu muzyki, aniżeli naprawdę tańcem i podaje o nim szczegóły, po których poznajemy nasz polonez. Wykluczone było również z tańców polskich wszelkie poufalsze zbliżenie się tancerza do tanecznicy, tak zwyczajne zagranicą. W liście Zofji Łaskiej czytamy o Polkach, które towarzyszyły królowej Katarzynie po jej wyjeździe z Polski, że w Lincu „tem się cesarzowej najwięcej podobały, iż kiedy w taniec szły, nie dały się obłapiać ani całować i Niemcom się to podobało; mówili, iż to cnotliwa nacja polska".

Młodym ludziom dawono przestrogę**), ażeby z odbytej zagranicę podróży, nie z poskoczki jedynie do domu przyjeżdżał. Naganie podlegało zbytnie z tem

---

*) Władysław Łoziński. Op. cit.

**) Łukasz Gołębiowski. Op. cit.

popisywanie się tam, gdzie nie należało. Gdy przy zebraniu zacnych ludzi tańcować przyjdzie, młodzian ma pilne mieć oko, by umiał zachować statek, powagę, przystojność i miarę. W tańcu jedno stąpienie pokaże umiejętność, ani zbytniej wyszukaności, ani zanadto wielkiego opuszczenia się nie radzono w tej zabawie. „Kto się nie musi śmiać, — mówi Górnicki w „Dworzaninie" — kiedy owo kto dziwniej niż ludzie, ziemi nie dostępując z wielką pilnością, aby nie zmylił, wyciągnąwszy szyję, nie zginając się nigdzie, jakoby kij połknął, tańcuje. Zasię to jako przystoi mężczyźnie i białogłowie, kiedy owo niedbaliwie tańcuje. A przeto niemniej kiedy kto tak niedba, iż dopuści spaść z siebie szacie, etc. jako też zasie, kiedy kto tak zbytnio ochędożnym chce być, iż bieda temu chłopcu, któryby gębki albo szczotki doma zapomnieć, a pana co dziesięć kroków stąpi, czesać a ocierać nie miał". Płci pięknej tańce przyzwoitą znajdowano rozrywką, dając wszakże tę przestrogę: „ale też i w taniec, kiedy pójdzie, które jest jedno przystojne białogłowie ćwiczenie, nie zda mi się, aby ochotą zbytnią, żartkiem, skokiem, pochutrzywaniem sobą pokazywać miała, ale niechaj tak tańcuje, iżby znać było niedużość jej i jakąś przyrodzoną pieszczotę, tej płci bardzo przystojną".

Jakób Sobieski, kasztelan krakowski, ojciec króla Jana, wysyłając zagranicę synów dwóch, pod Orkowskiego dozorem, w instrukcji na piśmie wyraża: „doskonalcie się we wszystkiem, co jest pożyteczne,

prócz tańca, którego się w kraju z Tatarami nauczycie".

Te poglądy i te zwyczaje pozostają istotnie w jaskrawej sprzeczności z tem, co się działo zagranicą. Nie było u nas orgij w tym stylu, jakie wyprawiała Katarzyna de Medicis, albo Ludwik XIV. Może się tam jakaś lżejsza zabawa wydarzyła na wielkopańskim dworze, ale przecież styl właściwy zabawie nadawała społeczność szlachecka, która odznaczała się zawsze swoistem poczuciem moralności. W wiejskim dworku była zabawa, bywał i żart trefny, nawet i pewna rubaszność, ale napróżno szukaćby przyszło wyuzdania i jawnej rozpusty, tak obficie uprawianej we Włoszech, Francji, Niemczech i t. d. Rozluźnienie obyczajów w Polsce nastąpiło dopiero za Sasów, kiedy to poczęto organizować po raz pierwszy publiczne reduty, a do szczytu kulminacyjnego doszło w dobie upadku Rzeczypospolitej, ale i wówczas prym wiodła arystokracja, całkowicie naśladująca wzory francuskie. Dwór polskiego szlachcica utrzymał przez długi czas i może do dzisiaj jeszcze, swoją godność.

W dawnej Polsce zwracano zawsze uwagę na pewną estetykę tańca. Chciano, ażeby weselący wzrostem i postawą byli dobrani. Nieudane występy były zawsze wyśmiewane. „Przyszli raz panięta w maszkarach przed króla, — powiada Górnicki — także czyniąc swój thaniecz parami: obaczy ktoś średnią parę, w której był P. Wolski miecznik, z drugim, niepomnę kim, bardzo małym i rzecze: by wiedzieć pra-

wi, co to za para tak bardzo nierymowna? a drugi stojąc podle niego rzekł: zgadnę ja, którzy są, a gdy ten zasię jął prosić, aby mu powiedział: alboli prawi, to jest Roch, a to pieszek".

Składkowe zabawy pomiędzy młodzieżą, lub za wyrokiem losu dawane, widać, że były używanemi.

Nie ulega wątpliwości, że w pewnym czasie musiały spopularyzować się i tańce żywsze, które dotychczas głównie u ludu wiejskiego kwitły, a mianowicie mazur, oberki, krakowiaki, kujawiaki i t. d.

Tańczono w dawnej Polsce przez rok cały niemal. Sposobności do bankietów nigdy nie brakowało, zwłaszcza na Boże Narodzenie, Nowy Rok, Wielkanoc, Przewodnią Niedzielę, Zielone Święta, oraz podczas imienin, chrzcin, zaręczyn i wesel. Najpowszechniejsze jednak i najpospolitsze zabawy trwały od tłustego czwartku do wstępnej środy, czyli w tak zwane zapusty, kiedy to wesołość do kulminacyjnego dochodziła punktu. Do zapustnych zabaw należał ulubiony od czasów najdawniejszych kulig, który do pewnego stopnia za taneczną zabawę uważać można. Dnia 20 stycznia roku 1695 odbył się on z rzadkiem przepychem, opisał go zaś Ludwik Clermont, sekretarz Marji Kazimiery, małżonki Jana III.

„Wezwane znakomite osoby zjechały się do pałacu Daniłowiczów, gdzie później bibljoteka Załuskich była. O 3-iej z południa trębacze dali sygnał i cały orszak wyruszył, jak następuje: 24 Tatarów konno ze służby królewicza Jakóba, dziesięcioro sań

po cztery konie, jeden przed drugim, czyli jak zowią szydłem, na każdych sankach inna muzyka, to jest żydzi z cymbałami, ukraińcy z teorbanami, trębacze, fajfry, janczarowie zebrani z różnych dworów. Następowały sanie, okryte perskiemi kobiercami, albo lampartami, sobolami i różnemi drogiemi futrami. Koni było u każdych sań po cugu, strojnych w pióra, czuby, kokardy, kutasy, na każdych saniach państwo, po kilka osób płci obojej, a około sań młodzież dworska konno. Takich ekwipażów było 107, trudno dać któremu z nich pierwszeństwo, bo wszystkie celowały doborem koni, kosztownością futer i liberyj, osobliwie hajduków. Na końcu były sanki w kształcie pegaza, siedziało w nich ośmiu młodzieńców, którzy rozrzucali wiersze, ułożone już dawniej przez Ustrzyckiego i Chróścińskiego. Zamykał tę paradę oddział drabantów. Wszyscy goście jechali naprzód do dworu sapieżyńskiego, potem do księżny Radziwiłłowej, siostry królewskiej, potem do wojewody Potockiego, do młodego księcia Lubomirskiego, do pana kasztelana lubelskiego i do Ujazdowa. Gdzie tylko przybyli, zaraz gospodarz oddał klucz do piwnicy a gospodyni od śpiżarni. Każdemu z gości wolno było do ucztowania brać wszystko podług woli. Wszędzie grała kapela, tańczono chwilkę i ruszano dalej. Ostatni zajazd był do Wilanowa, gdzie oboje królestwo Ichmość byli gościom radzi z całego serca; częstowano wszystkich, a nawet służbę dworską, co trwało do późna.

Cały orszak wracał przy pochodniach, których było ośmset".

Mniej okazałe szlacheckie kuligi były niewątpliwie swoistą zabawą, pełną wdzięku i fantazji

„Tak więc u przewódcy swojego — opowiada Gołębiowski, zbierała się młodzież, przesadzając się na kształtny zaprzęg, saneczki, dobrze ubranych ludzi. Muzyka była na zawołaniu. Ruszano w dom najpierwszy, gdzie było dużo dziewcząt, albo je sproszono z powinszowaniem świąt szczęśliwych. Zmrokiem przyjechać kazał obyczaj, przy świetle kagańców i pochodni, lśniły się brylantami okolice całe i lasy nastrzępione śniegami lub srebrem oblane, skrzypiały przemykające się lekko sanice, odzywał się zdala tententent koni, jakgdyby szwadron jazdy był w pełnym pochodzie, brzęk dzwonków różnogłośnych i kółek zawieszanych, odgłos muzyki, w takt odzywające się trzaskania biczem zręcznych powozicieli, okrzyki wesołych już się dawały słyszeć, gdy tylko co na wieś wyjeżdżali".

Daleko sceptyczniej opisuje ten zwyczaj ks. Kitowicz *).

„Dwóch albo trzech sąsiadów zmówiło się ze sobą, zabrali żony, córki, synów, czeladź służącą i co tylko mieli w domu dorosłego, nie zostawiając w nim tylko małe dzieci pod dozorem jakich dwojga osób,

---

*) Ks. Kitowicz. Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III.

mężczyzny i niewiasty. Sami zaś wpakowawszy się na sanki, albo gdy sannej nie było, na kolaski, karety, wózki, na konie wierzchowe, jak kto mógł, jechali do sąsiada pobliskiego, ani proszeni od niego ani spostrzegłszy go, żeby się im nie skrył, albo nie ujechał z domu. Tam go zaskoczywszy, rozkazywali sobie dać jeść, pić koniom i ludziom bez wszelkiej ceremonji właśnie, jak żołnierze na egzekucji, póty u niego bawiąc, póki do szczętu nie wypróżnili mu piwnicy, śpiżarni i śpichlerza. Gdy już wyżarli i wypili wszystko, co było, brali owego nieboraka z sobą, z całą jego familją i ciągnęli do innego sąsiada, któremu podobnież pustki zrobiwszy, ciągnęli dalej, aż póki w kolej do tych, którzy zaczęli kulig, nie doszli. Ci zaś, że pospolicie byli najmniej majętni, a do tego garłacze koronni, nie mający zaległych trunkami piwnic ani zapaśnych spiżarniów, niedługo w swoich domach kompanję zabawili, ile już deboszami w innych domach dostatniejszych znużoną. Poczynały się te kuligi zwyczajnie w przedostatni tydzień zapustny i trwały do wstępnej środy. Że takowe kuligi najwięcej bawiły się pijatyką i obżarstwem, przeto mniej dbając o tańce, przestawali na jakim takim skrzypku, czasem z karczmy porwanym, albo między służącą czeladzią wynalezionym. Chyba, że gospodarz miał swoją domową kapelę, albo rozochocony posłał po nią gdzie do miasta. Najsławniejsze co do pijatyki były kuligi w województwie rawskiem. Tam, jeżeli się kto obcy przez nieświadomość wmieszał do tego kuligu,

a nie mógł wystarczyć zdrowiem pijaństwu, wypędzili go, jakoby dla swego słabego zdrowia, niegodnego tak dzielnej kompanji".

Nawiasem dodać należy, że ks. Kitowicz, który często gromi swawolę czasów saskich, opisał kulig dość jednostronnie, zaprzeczając mu wszelkiego wdzięku, który niewątpliwie posiadał. Najpiękniej i najpoetyczniej odtworzył kulig, jak wiadomo, Malczewski w „Marji".

Reasumując to wszystko, cośmy o tańcu w dawnej Polsce powiedzieli, możemy stwierdzić, że jakkolwiek nie możemy przedstawić sobie dzisiaj dokładnego jego rozwoju i wszelkich form przejściowych, to jednak był niewątpliwie oryginalny, swoisty zarówno pod względem muzycznym, jak i choreograficznym, oraz obyczajowym. Dzięki temu mogła powstać w Europie epoka polskiego tańca towarzyskiego. Nieco inaczej ma się rzecz, jeśli chodzi o taniec teatralny, widowisko baletowe.

W dobie renesansu, balet aż do zupełnej jego samodzielności kształtował się na podstawie uroczystości dworskich i obrzędów, oraz zabaw ludowych. Rozstrzygające jednak znaczenie miało dlań zazwyczaj to, co się działo na dworach królewskich i wielkopańskich. Tylko czasami, w sposób nieraz zupełnie niewytłumaczony, przenikało coś ze sfer najniższych.

Jasne jest tedy, że taniec teatralny w Polsce musiał być niczem innem jak kopją włoską, a potem francuską, skoro nasza arystokracja, nie odznaczająca się

wcale samodzielnym zmysłem estetycznym, tym wpływom niewolniczo podlegała. Powie nam o tem dosadnie kilka przykładów, zaczerpniętych znowuż z Gołębiowskiego i Łozińskiego.

Począwszy od XVI wieku, weszły w Polsce w użycie t. zw. dobre myśli, festyny, triumfy, oraz maszkary. Miały miejsce najczęściej na weselach, które trwały tygodniami, a były jednym szeregiem ceremonij i hucznych owacyj. Gody weselne łączone bywały z owemi triumfami na wzór włoski, z teatralnemi widowiskami, pochodami maskowych orszaków i symbolicznemi rydwanami, które wyobrażać miały alegorję wszystkich możliwych cnót chrześcijańskich i wszystkich bóstw pogańskich, począwszy od Wenery i Kupidyna a skończywszy na Fortunie z pełnorogiem ziemskiego szczęścia. Magnaci szli przy takich uroczystościach o lepsze z królami i często ich przewyższali.

„W rachunkach z czasów Zygmunta Augusta, w rękopiśmie Działyńskiego znajdujemy, że były maszkary na weselu Kieżgała, figurował w nich murzyn i człowiek dziki, a ubiór ich kosztował złt. ówczesnych 67, groszy 28, denarów 3. Sześć osób, a nadto Włoszek, utrzymujący te rachunki i Lissowski mieli arjaniki, czapki i obuwie z atłasu karmazynowego, suknem niebieskiem hamburskiem podszyte, kołnierze armezynem czerwonym obłożone. Do tych sukien były guziki i haftki, rękawice, czy zarękawki złotem weneckiem nitkowanem obszywane, czapki sznur-

kami obwodzone jedwabne. Pasy były z armazynu niebieskiego, delie z lamy złotej, z sukni gasztoldowej przerobione, miały po sześć pętlic. Wierzchnie snać obuwie u jednych było z aksamitu czarnego, u innych pilśnianki z pozłocistą do nich skórą. Wspomniane jeszcze do tej maszkary 16 par czyli kurpiów cum falcibus, z kosami czyli szablami długiemi, a koń dla dowódcy, zapewne od ks. pruskiego nadesłany, pokryty był armezynem czarnym, nadto była tarcza i drzewce.

Na weselu Jana Zamoyskiego, kanclerza i hetmana koronnego, z Gryzeldą, synowicą Stefana Batorego, na krakowskim rynku takie widowisko było.

Rozpoczął je Mikołaj Wolski, miecznik koronny, po murzyńsku z pocztem swym przebrany, jechał na wozie pozłocistym, z przodu panna kształtu pięknego, herbem domu Zamoyskich podparta, z tyłu orzeł biały w koronie, z napisem greckim: Stephanus. Za panną, szli mężowie po murzyńsku w pancerzach i wieńcach, za nimi słoń, na grzbiecie którego wieża, a z niej ognie sztuczne. Welum złote nieśli jadący na trzech wielbłądach murzyni, przygrywało ośmiu trębaczy. Mikołaj Zebrzydowski jechał na wozie, ciągnionym przez dzień i noc, dwanaście dzieci wystawujących godziny dnia biało, dwanaście jako nocne godziny w czarnych były ozdobnych, atłasowych szatach, z rozsianemi po nich złotemi gwiazdami. Pierwsze po prawej i drugie po lewej stronie łańcuszkami z sobą połączone zegarki miały na głowie; powoźni-

kiem był czas, z zegarem podobnież. Sam Zebrzydowski wyrażał Saturna, z siwą brodą, kosą w jednej ręce, banią złotą w drugiej. Za tym wyjechał na plac Stanisław Miński, na wozie siedział Jowisz i Minerwa, trzymając gniazdo, w którem był orzeł biały. Powóz toczył się na kulach, obłokiem z bawełny wyrobionym okryty, ciągnęło go trzy orły. Jowisz rzucał pioruny, nieszczęściem zapalił swój obłok i zaledwie bóg i bogini z wozu zdołali uciec, wszakże ogień zgaszono prędko. Wtem pokazał się na czterech sferach toczący się powóz, na każdej z tych sfer były trzy znaki niebieskiego zodjaku, a na wozie Jowisz, którego ciągnęło czterech satyrów. Za Jowiszem postępował rycerz w postaci Argonta, króla Beocji, trzymając w lewej ręce tarczę, na której były dwa pola białe i żółte, w prawej ręce dzierżył dwa jabłka, to je ciskał i chwytał, to nogą w górę podbijał. Stanisław Żółkiewski, wojewoda bełzki, był pod postacią Djanny myśliwej. Ubiór jego zielony, obok czternaści nimf wiodło charty, ogary i dwa jelenie. Dalej naśladowanie triumfu Stefana Batorego, przygotowane od ks. Słuckich. Wytoczono bramę triumfalną okazałą, ze stosownym napisem, przez nią postępowało kilkadziesiąt ludzi porządnie ubranych, trębacze, proporce albo znaki wojenne, jazda z rotmistrzami swoimi, a na czele ich giermkowie, dalej przepyszna piechota i trzy wozy, na których obrazy 31 letnich zwycięstw, zamków zdobytych, rzek i t. d., następowały wozy, na których pancerze, zbroje, tar-

cze, oszczepy i inne bronie, dalej więźnie i niewiasta przedstawiająca inflantską ziemię, w wieńcu zielonym, potem szli mistrze obrzędów i ludzie porządek czyniący. Pokazał się nareszcie powóz triumfalny, najokazalszy i najwyższy ze wszystkich, przez cztery białe konie ciągniony, na przedzie orzeł biały i mąż na koniu z łukiem, w tyle dziewica, w prawej ręce trzymająca wieniec, a w lewej kłos, w tyle wozu trzy kopje przywiązane łańcuszkami, z których wychodził spory łańcuch, tym osoba, wyobrażająca najznakomitszego więźnia, przywiązana była, dalej mnóstwo niby znakomitych więźniów, między nimi postępowały białogłowy z lampami, z których osobliwe perfumy wychodziły, na koniec szli muzykanci przybrani w wieńce. Po tym triumfie pokazał się Joachim Ocieski, na wozie sześciokonnym ze skrzydłami siedział Kupido, z kędzierzawą głową, zawiązanemi oczyma, sajdakiem na ramieniu, przy wozie szły młode chłopcy, śpiewając przecudnie, z obu stron koło wozu świece lane gorzały, z których piękne pokazywały się fajerwerki. Cały ten pochód zamykał powóz Jana i Piotra Myszkowskich. Wyobrażał on konchę morską, ciągnioną przez dwa wieloryby, z oczu ich i paszcz perfumy na lud cisnący się zewsząd tryskały. Na koniu siedziała cudnej urody pięknie ubrana dziewica, wyobrażająca Wenerę. Przed powozem postępowała muzyka pięknie i kosztownie ubrana. Za powozem jechali dwaj patronowie, trzymając złote jabłko, z napisem: najpiękniejszej (to potem hetman pannie mło-

dej oddał), za tymi szło 12 lokajów w czerwone, białe i niebieskie atłasy ubranych, na koniec cztery konie podwodne w okazałych czaprakach, prowadzone przez cztery białogłowy, kosztownie przybrane."

W ten sam mniej więcej sposób wyglądał triumf weselny Zygmunta III w r. 1592, mniej jednak w nim było przepychu, więcej zaś zawiłej symboliki.

Ten przepych festynowy utrzymał się do końca XVIII wieku, „dość tu przypomnieć prawdziwie bajeczny przepych, z jakim przyjmował książe Karol Radziwiłł króla Stanisława Augusta w Nieświeżu, lub ów głośny w całej Polsce festyn, jaki wyprawił w roku 1742 wojewoda wołyński, ks. Sanguszko, w dzień imienin matki swojej, festyn czterodniowy, połączony z olbrzymim zjazdem senatorów i szlachty, nieprzerwany szereg balów, bankietów, baletów, widowisk teatralnych, redut, szlichtad, iluminacyj, a nawet walk byków z niedźwiedziami".

Widowiskami były również, bardziej jednak oryginalnemi, magnackie pogrzeby, które trwały nieraz po kilka dni i obfitowały w najrozmaitsze postacie alegoryczne, oraz odznaczały się niebywałym przepychem w strojach i wszelakich akcesorjach.

„Każdy pogrzeb wielkiego stylu, zwłaszcza hetmański, łączył się z ceremonjami, które były wspaniałem i wstrząsającem widowiskiem, a miały symbolizować dostojność zmarłego i majestat śmierci. Za trumną kroczył rumak ulubiony nieboszczyka, obleczony powłóczystą żałobą kapą, niesiono miecz, szy-

szak i tarczę, oblepioną gorejącemi świecami, a do kościoła wjeżdżał rycerz cały zakuty w zbroję, „łamał drzewo", t. j. kruszył u stóp katafalku kopię i obalał się z konia na posadzkę kościoła. Dla spotęgowania grozy, upadanie musiało się odbyć z wielkim chrzęstem i łomotem, z „gromem", z „srogim i ogromnym trzaskiem", jak się wyrażają opisy świadków. Drugi oryginalny zwyczaj polegał na tem, że za trumną jechał człowiek, podobny zupełnie strojem, postawą i twarzą do zmarłego, którego miał być niejako pośmiertnym a żywym konterfektem. Robiło to wrażenie, jakgdyby nieboszczyk odprowadzał samego siebie do grobu. Wybierano w tym celu ludzi, którzy już z urody podobni byli do zmarłego, a podobieństwo fizyczne jeszcze bardziej uwydatniano sztuką. Było to zapewne naśladowanie podobnego zwyczaju, obserwowanego na pogrzebach królewskich, bo jak wiemy, na pogrzebach Zygmunta Augusta i Stefana Batorego figurowały takie postacie w szatach królewskich, fizycznie podobne do zmarłych monarchów. Dziwne zaprawdę, jak ten zwyczaj starego Rzymu, gdzie na pogrzebach cezarów figurował taki *archimimus*, jako sobowtór zmarłego, z tak dalekich wieków i tak dalekiemi drogami zabłąkał się w świat obyczajów polskich".

Widowiskami również i to wspaniałemi były dawne podróże, kawalkaty, uroczyste legacje, wjazdy powitalne, koronacyjne i poselskie. Rozwijały one przepych bajeczny i wywoływały ogólny podziw we wszyst-

kich stolicach europejskich, gdzie przecież nie brakowało wspaniałych festynów i uroczystości. Były to jakby polonezy jakieś, wykonywane w rytmie imponującym, które olśniewały bogactwem szat, migotaniem drogich kamieni, końmi o farbowanych grzywach, które gubiły rozmyślnie złote podkowy. I obejmując ten cały świat przepychu magnackiego i szlacheckiej fantazji, dziwić się mimo wszystko trzeba, że tak mało odźwierciadlenia znajduje on we współczesnym teatrze, we współczesnym balecie. Wynika to prawdopodobnie stąd, żeśmy czerpali wzór z obcych dziadzin, a sprowadzeni do Polski historjony, śpiewacy i baletmistrze odtwarzali tu tylko, czego się nauczyli zagranicą. One tedy triumfy, festyny, oraz przedstawienia teatralne aż do czasów Bogusławskiego nierozdzielnie z baletem związane były gorszą edycją widowisk francuskich i włoskich. Bogusławski stworzył prawdziwy teatr polski, usuwając jednak zupełnie ze swoich doświadczeń sztukę taneczną, któr∂ dopiero w wiele lat potem zdobyła się na pewną samodzielność i wprowadzenie do swojego repertuaru pierwiastków narodowych. Nie osiągnęła jednak w tym kierunku wiele, oprócz kilku zaledwie bardzo konwencjonalnych widowisk w stylu „Wesele w Ojcowie" — poza tem aż do dni dzisiejszych stara się przedewszystkiem naśladować rozmaite echa z wielkiego świata. Panuje nawet powszechne u nas przekonanie, że poza obertasami, krakowiakami, kujawiakami i mazurami nie mamy żadnego innego punktu za-

czepienia do jakichś własnych usiłowań w tym kierunku. Przekonanie z gruntu fałszywe! Pomijając nawet to wszystko, cośmy tu przytoczyli, nie wolno zapominać o bogatej skarbnicy twórczości ludowej, która zawiera w sobie niewyczerpane bogactwo motywów tanecznych i rytmicznych. Ta twórczość ludowa zawsze istniała, choć trudno bardzo byłoby odtworzyć jej historję, można śmiało twierdzić, że przenikała ona także i do dworków wiejskich. Owe zwyczaje zapustne, chodzenia z kosą, turoniem, szopki i gody noworoczne, wesela, gaiki, maśki, sobótki, dożynki i t. d. były ściśle zespolone z życiem wiejskiej szlachty. Były to obrzędy radosne, pełne niewymuszonego wdzięku poezji swoistej i nieraz tego samego zamaszystego rozmachu, który przejawiał się w życiu polskiego szlachcica i magnata.

W tym skarbcu, dziś jeszcze na siedem pieczęci zamkniętych, jest prawdziwe źródło odrodzenia polskiej sztuki tańca...

NIEWOLNICA TAŃCZĄCA

Taniec teatralny jest zjawiskiem o wiele bardziej skomplikowanem, niż taniec towarzyski. Jego historja rozgrywa się na przestrzeni wieków, a jednocześnie nigdy nie przestaje być aktualna. W najbardziej nowoczesnych epokach znajduje nieraz źródło odświeżające z czasów zamierzchłych. Sztuka ta, wyrafinowana w najwyższym stopniu, szuka ocalenia przed zupełną degeneracją w prymitywie tańca, w pląsach swobodnych, bliskich naturze, któremi niegdyś człowiek wyrażał swoją radość życia i cześć dla bogów. W nowoczesnym balecie, tem olbrzymiem laboratorjum doświadczalnem, znajdujemy wszystkie niemal epoki tańca teatralnego i towarzyskiego, wszystkie jego najbardziej różnorodne elementy. Cała zaprzepaszczona mądrość wieków, tańce religijne i obrzędowe, zarówno starych cywilizacji, jak i współczesnych dzikusów, średniowieczny szał tańca, ozdoby uczt wielkopańskich, triumfy weselne, manewry i ćwiczenia rytmiczne wojska, widowiska dworskie, pląs-

sy ludowe, wszelakie kultury i dogmaty estetyczne, misterja i światopoglądy, idee ducha i ciała — to wszystko przewija się migotliwą pstrokacizną w tańcu teatralnym, który dla jednych jest najpiękniejszem przeżyciem estetycznem, dla drugich tylko poruszeniem zmysłów. Czasami jest to sztuka arystokratyczna, wyniosła, nie dla wszystkich dostępna, równa wzniosłej ofierze składanej bogom, jest jakąś olbrzymią tajemnicą, którą człowiek, widząc niedostatek słów swoich, wypowiada giętkim rytmem ciała, to znowu spospolitowana, pokorna służka, zaprzegnięta w rydwan uciech rozpasanych, czy to na dworze królewskim, czy to w nowoczesnym przybytku lekkiej muzy.

Wyłoniwszy się z wieków średniowiecza, skąpana we krwi, pobladła od lęku i umęczenia, odzyskała rumieńce życia pod gorącem słońcem odrodzenia, ale jednocześnie na długi czas straciła swoją wolność. W przeciągu kilku wieków była niewolnicą, która przychodziła i odchodziła na skinienie władzy. Nawet twarz jej była przysłonięta pod maską, ciało skrępowane, ruchy z góry wyznaczone i narzucony ceremonjał, którego nie wolno było pod żadnym pozorem przekroczyć. Wiele minęło czasu i wielu niestrudzonych trzeba było usiłowań, aby ta sztuka stała się samodzielną, swobodną i prawdziwie piękną.

Balet nowoczesny rozpoczyna się od widowisk, uprawianych przedewszystkiem na dworach możnych książąt włoskich w dobie renesansu, które były dal-

szym ciągiem średniowiecznych turnieji, gier rycerskich, rozmaitych przyjemności, oraz uroczystości kościelnych, podczas których przyglądano się rozmaitym misterjom religijnym na scenie. Taniec był tam bardzo ważnym pierwiastkiem. Nic dziwnego, skoro wówczas, tańczono w czasie procesyj, tańczono na schodach kościelnych, a nawet na stopniach ołtarzy. Przedstawienia kościelne — opowiada Bie — były tedy w znacznej części pomysłowymi baletami, na tle dekoracyj fantastycznych. Widziało się tam aniołów i cherubinów, świątynie i miasta, jeziora, po których pływały łodzie, straszliwe piekło z gromadą nagich djabłów i nieszczęsnych grzeszników, smoki i wszelakie potwory. W oratorjach na cześć świętego Ignacego i Franciszka Ksawerego przeciągały wszystkie narodowości. Dowcipnie skonstruowane maszyny dopomagały do sztuczek czarodziejskich. Figury aniołów, obciążone ołowiem, prześlizgiwały się po matach, a chmury z bawełny krążyły powoli. Czasami nawet urządzano rozpadanie się domów, czarci, porywając grzeszników, znikali pod ziemią, aniołowie zaś ze sprawiedliwymi wznosili się do nieba, co odbywało się przy pomocy kółek i drutów. Wielki Brunelleschi w „Rappresentazione dell'Annunziata" ukazał dwunastu aniołów ze złotemi włosami i skrzydłami, którzy tańczyli, trzymając się za ręce. Nad nimi widać było chmury i mgławice gwiazd. Jeszcze wyżej nieskończoność światła.

W przerwach odbywały się świeckie popisy ak-

torów, śpiewaków, tancerzy, grajków. Pokazywano wspaniałe uczty, zabawy rycerskie, polowania i bitwy, oraz całe widowiska baletowe. W francuskich misterjach, historje djabelskie stanowią zupełnie odrębną całość. Bardzo często posługiwano się alegorjami, często najbardziej dziwacznemi, które można jeszcze czasami odkryć na starych gobelinach. Ważniejsze wydarzenia w historji kościoła były zawsze czczone uroczystemi przedstawieniami. I tak np. w r. 1609 kanonizowanie św. Ignacego Lojoli w Hiszpanji zostało zaszczycone widowiskiem, przedstawiającem zdobycie Troi. Na zakończenie składały hołd wszystkie części świata, wśród których nie brakowało także reprezentacji nowo odkrytej Ameryki w osobach 70 rycerzy, otoczonych małpami i papugami.

Poza temi misterjami religijnemi, które rozpowszechnione były w całej Europie, poza „tańcem świętym", co się wkońcu w chorobliwy szał przerodził, poza t. zw. tryumfami, których szczegółowy opis w odmianie polskiej przytoczyłem w rozdziale drugim, istniało jeszcze wiele innych elementów baletu. Wszystkie niemal tańce towarzyskie XVI i XVII wieku mają w zarodku pierwiastek teatralny, są bowiem zawsze popisem, sztuką, wystąpieniem, któremu przyglądają się z podziwem liczni widzowie. Taniec wszelaki w tych czasach był zawsze sztuką, dopiero później przerodził się w swobodną rozrywkę.

Momenty baletowe znajdujemy również we wszelkich widowiskach teatralnych, czy to przez zawodo-

wych historjonów uprawianych, czy też w scenach mimicznych i tanecznych, oraz djalogach specjalnie dla królów, książąt i dworzan układanych. Maskarady, odbywające się od niepamiętnych czasów w całej Europie, przeradzały się często w mimowolnie zainscenizowane przez pospólstwo pląsy baletowe.

Wszyscy jednak badacze zgadzają się na to, że tym, któremu przypada zasługa rozwiązania pierwszych znaczniejszych zadań przez mimiczny ruch ciała, jest szlachcic włoski Bergonzio di Botta z Tortony. Wprawdzie kardynał Riatti usiłował już przedtem zachęcić swojego wuja papieża Sykstusa III do podobnych prób, ale papież miał zbyt wiele kłopotów, aby mógł się zająć tego rodzaju sprawami.

Balet Bergonzia należy jednocześnie do historji gastronomji. Z powodu wspaniałej uczty, która odbyła się w r. 1489 podczas wesela księcia Galeazzo z Izabellą Aragońską, ten niepospolity znawca mitologji starożytnej wykorzystał całą starą literaturę w tym celu, aby wyprowadzić na widownię wszystkich bogów, mających cośkolwiek wspólnego z rozkoszami podniebienia. Całe „menu" zostało przemienione w plastykę i rytm baletu. Jason i Argonauci nakryli stół złotem runem. Merkury podał tłustego cielaka, Diana jelenia, Orfeusz kilka pieczonych ptaszków, przyczem zapewnił zebranych, że od czasu nieszczęścia z Eurydyką, niema nic lepszego do roboty, jak poświęcić na ten cel właśnie ptaki, owych słuchaczy uważnych, ale i bezmyślnych. Tezeusz i Ata-

lanta wnieśli odyńca kaledońskiego, Izis z nimfami podała prawie, Trytoni ryby, Hebe owoce i ser, a znakomity gastronom Agicius objaśnił pod koniec wszystko. Jednocześnie ucztę urozmaicała stosowna muzyka i popisy taneczne. Na zakończenie odbyła się mała pantomina, w której „złe królowe": Semiramis, Helena, Medea, Fedra i Kleopatra, ukazane przez Gracje i Amorki, złożyły hołd dobrym: Lukrecji, Penelopie, Thomyris, Judycie, Porcji i Sulpicji *).

Możnaby poniekąd przypuszczać, że pomysł do tego widowiska zaczerpnął Bergonzio z „Uczty Trymalchiona" Petroniusza, ale ponieważ właśnie ta część starożytnego romansu została odnaleziona dopiero w wieku XVII pomysł szlachica włoskiego jest zupełnie oryginalny. Sława jego rozeszła się po całym świecie i wprawiła w zachwyt wszystkich. Od tej pory nawet najmniejsze książątko włoskie nie mogło urządzić uczty, nie sprowadziwszy sobie przy tej sposobności całego Olimpu wraz z Nereidami, Trytonami i Nimfami. Potem i tych było za mało, więc poczęto przetrząsać chrześcijańskie niebo i piekło. Nawet cztery cnoty zasadnicze nie mogły się wymówić od pląsów tanecznych, nie mówiąc już o siedmiu grzechach głównych. Przechodząc od symbolów do rzeczy bardziej realnych, wciągnięto do swoich zabaw także i zwierzęta. W roku 1561 tańczyły w Ferarze słonie, poczem sale tańca przemieniły się w istne me-

*) Oskar Bie. Op. cit.

nażerje. Wszelkie podobne widowiska odbywały się na dworze papieskim, zwłaszcza, iż słynna Lukrecja Borgja była nie tylko wielką miłośniczką baletu, ale i wyborną tancerką *).

Ten balet, który powstał we Włoszech przedostał się następnie do Francji. Sprzyjały temu częste małżeństwa pomiędzy członkami panującej rodziny we Francji a pięknemi księżniczkami włoskiemi. Katarzyna de Medicis uczyniła z baletu główną rozrywkę dworu francuskiego, którego olbrzymie środki mogły naturalnie uczynić te widowiska daleko wspanialszemi od tego, co mogły zdziałać dwory książątek włoskich.

Realizatorem zamysłów Katarzyny de Medicis był Włoch, niejaki Baltazarini, jeden z najlepszych ówczesnych skrzypków, a który we Francji nosił nazwisko Beaujoyeux. Brantôme w swoich pamiętnikach wyraża się o nim z wielkiem uznaniem. Pierwszy triumf święcił Baltazarini z powodu baletu, który się odbył podczas zaślubin księcia de Joyeuse. Zachęcony powodzeniem, organizował dalsze widowiska taneczne. Nigdy jeszcze nie oglądano takiego przepychu, nigdy nie widziano takiej ilości złota, srebra, najrzadszych kosztowności i najdroższych materyj. Barwne pochody, widowiska na wodzie i okrętach, ciągnionych przez 24 łodzie, naśladujących trytony i delfiny, z muzyką ukrytą w środku, wspaniałe ognie

*) Dr. Karl Storck. Op. cit.

sztuczne, ogrody cudowne i wielkie, ustawicznie zmieniające się balety i pantominy. „Oto Circe dopełnia swoich czarodziejstw, a Merkury powraca ludzi do pierwotnej postaci, wszyscy więksi i mniejsi bogowie są zamieszani w tę historję, cały Olimp przeciąga w przepysznym pochodzie, symboliczne cnoty rozstrzygają w najważniejszych wypadkach, z chmur przeciągających wypełzają potworne paszcze smoków. Muzyka w odpowiednich kostjumach przechodzi wszelkie oczekiwanie, a balet jest odtańczony tak składnie, tak geometrycznie, że sam Archimedes nie potrafiłby nic lepszego stworzyć".

Naturalnie zadaniem tego rodzaju widowiska było wysławianie jednej osobistości. Cała mitologja starożytna była zaprzęgnięta do tej służby. Właściwy taniec z początku małą odgrywał rolę, zwłaszcza, że wąskie suknie renesansowe nie pozwalały na żywsze poruszenia. Dla tem lepszego zrozumienia idei, specjalni aktorzy wygłaszali od czasu do czasu odpowiednie strofki, nie pozbawione często zjadliwej nuty. Balety były wówczas już tak bardzo ulubione, że w r. 1610 liczono ich już osiemdziesiąt . A trzeba dodać, że niektóre z nich trwały nieraz całą noc. Bardzo często te widowiska kończyły się rozpasanemi orgjami. Katarzyna de Medicis, aby odciągnąć Henryka III od zajmowania się sprawami państwa, urządzała jedną uroczystość po drugiej i „wciągała w grę swoją festyny, bale, maskarady, balety, najpiękniejsze

kobiety, najrozpustniejszych dworzaninów" *). Sprowadzano do Francji najrozmaitszych mistrzów włoskich, którzy dzięki protektoratowi królowej mogli bezkarnie szerzyć zepsucie. Za panowania Henryka III nic się pod tym względem nie polepszyło, a rozrywki tego rodzaju były bardzo modne podczas rządów Henryka IV, tego króla, który dał Francuzom najwięcej sposobności do tańca. Ludwik XIII sam komponował muzykę do baletów, największym jednak miłośnikiem tańca okazał się Ludwik XIV.

Panowanie „króla-słońca" rozpoczyna zarówno w historji tańca towarzyskiego, jak i teatralnego, najbujniejszą epokę. Rozwój baletu, który wyłonił się z form renesansu, dochodzi w tym czasie do najwyższego napięcia. Jego błędy, sztywność, nienaturalność, brak kompozycji logicznej i prawdziwie twórczej, przestarzałości i przesądy śmieszne stają się w tym pełnym rozkwicie tak bardzo widoczne i jaskrawe, że nikt już wątpić nie może w potrzebę reform. Niektóre z nich dokonywują się same z siebie, niemal przypadkowo, ale istotnym rewolucjonistą i reformatorem w dziedzinie tańca jest Jean George Noverre, którego znakomity aktor angielski Garrick nazwał „Szekspirem tańca", a szczodrobliwy Voltaire obdarzył wawrzynem genjuszu.

Na przestrzeni stu lat z górą, w historji baletu

---

*) Cahusac. La Danse ancienne et moderne.

wydarzyły się fakty doniosłego znaczenia, oto najważniejsze z nich:

1651 pierwszy występ taneczny Ludwika XIV,

1662 założenie „Academie royale de danse",

1669 ostatni występ Ludwika XIV w balecie „Flora",

1671 połączenie baletu z operą w jedno, wspólne widowisko,

1681 pojawienie się pierwszych tancerek w balecie,

1682 Mencetrier ogłasza swoje „Ballets anciens et modernes",

1763 pierwsze samodzielne widowisko baletowe w formie pantominy dramatycznej,

1772 usunięcie masek, które dotychczas pokrywały twarze tancerzy.

W początkach panowania Ludwika XIV rozwija się w coraz świetniejszej formie balet dworski, w którym, za przykładem króla, tańczy cała najświetniejsza elita dworska, zawodowi zaś tancerze tylko z konieczności biorą udział. Młody monarcha był nie tylko namiętnym, ale i doskonałym tancerzem. Nic więc dziwnego, że za jego czasów balet rozwijał się tak wspaniałe. Cokolwiekby można było zarzucić, nie ulega wątpliwości, że przestał być widowiskiem, które pokrywało tylko grube uciechy zmysłowe, a przeobraził się w istotne dzieło sztuki. Jeszcze jako nie-

letni chłopiec, wystąpił Ludwik XIV za namową Mazárina w niemal oficjalnym balecie „La Prospérité des armes de France". Debiut królewski był bądź co bądź zjawiskiem dość niezwykłem. Należałoby go jakoś usprawiedliwić. Mazárin umieścił tedy wielce dyplomatyczne uzasadnienie na programach, które rozdano uczestnikom uroczystości. Czytamy tam między innemi: „skoro w tym roku Niebo zesłało nam tyle zwycięstw, nie wystarczy żadną miarą podziękowanie Mu w kościołach. Nie, uczucia naszego serca muszą znaleźć wyraz w publicznych uroczystościach".

Od tego czasu król tańczył niezmordowanie przez lat 10. Brał udział w 27 wielkich baletach, a w „Triomphe de Baethus" nie pogardził nawet rolą złodzieja, poza tem jednak wcielał się przeważnie w postacie bogów i półbogów, nie wyłączając Cerery. W wielkim balecie z r. 1662 odtworzył role wszystkich Rzymian, jego brat Persów, i t. d. Niejednokrotnie upajał się, tańcząc, wysławianiem triumfów własnego ojca, a nawet nie cofnął się przed publicznem wypowiedzeniem słów nieco ryzykownych w swojej przesadzie:

De la terre et de moi qui prendra la mesure,
Trouvera que la terre est moins grand de moi.

Ludwik XIV, który był zwolennikiem wszystkich gałęzi sztuki i literatury, popierał również w znacznym stopniu i balet. Za jego przykładem szli najwy-

bitniejsi przedstawiciele dworu i rodziny królewskiej. Balet w majestatycznej formie panował zarówno w Luwrze, Tuilleriach, Fontainebleau, Saint Cloud i Wersalu.

Nie możemy już sobie dzisiaj wyobrazić zbytku, jaki przy tej sposobności rozwijano. Bardzo wymowny przykład przytacza w swojej monografji o tańcu dr. Storck. Oto w roku 1660 minister finansów przyjmował *„roi soleil"* w zamku Vaux-le-Vicomte. W programie uroczystości, które trwały kilka dni, nie brakowało naturalnie widowisk baletowych. Pierwszego dnia, król wychwalał bardzo przed gospodarzem piękność parku i jego widoków, nadmienił jednak, że las na horyzoncie jest pewną przeszkodą dla oka. Następnego dnia Fouquet zaprowadził króla do tego samego okna, skąd przyglądał się on wczoraj okolicy i rzekł:

— Skoro tak wypadło, że las nie podobał się waszej królewskiej mości, niechże znika.

I oto na dany przez niego znak, wszystkie drzewa zniknęły i przed spojrzeniem zdumionego władcy rozpostarł się daleki horyzont. Usłużny dworak zaprzągł do pracy całą armję robotników, którzy wycięli wszystkie drzewa i aż do tej chwili trzymali je w sztuczny sposób. Ten pomysł wydał się nawet Ludwikowi XIV zbyt szalonym. Mniemał, że przy takiej gospodarce zamek Vaux-le-Vicomte mógłby łatwo zmienić nazwę na Vol-le-roi. Minister skarbu musiał

podać się do dymisji. To jednak nie przyczyniło się w zasadzie do zmniejszenia rozpętanego przepychu.

Fantazją posługiwała się wówczas — mówi Oskar Bie — wszelkiemi środkami. Góry, morze, powietrze, ziemia, wichry, zwierzęta, postacie mitologiczne, a zwłaszcza Wenus i Prometeusz, alegorje moralne, prawda w zwycięskiej glorji, satyryczne docinki, wspaniałości i apoteozy życia królewskiego, nawet ulice, sny, alchemicy, tytoń z całym aparatem indyjskich uroczystości, gry w karty — to wszystko znajdowało miejsce w nieprzerwanym łańcuchu baletów, które tańczono w ciągu dziesiątek lat. Ci, którzy je układali, starali się zadowolnić najwybredniejsze żądania, najdziwaczniejsze kaprysy. Rzeki, nimfy i drjady podawały szacownym dostojnikom złote medale z najrozmaitszemi dewizami, królowa hiszpańska tańczyła jako Minerwa pomiędzy trzydziestoma genjuszami powietrza, a Wenus i Amor zwyciężali po sto razy wszystkie potęgi nieba i ziemi, a cnoty opromienione ogniami sztucznemi triumfowały nad występkiem w najrozmaitszych postaciach.

W organizowaniu widowisk baletowych miał Ludwik XIV pierwszorzędnych pomocników. Nawet Corneille tworzył tragedje, przeplatane śpiewem i tańcami, tymi jednak, którzy niemal zawodowo zajmowali się wynajdywaniem idei baletowych był Molière, Regnard i Quinault. Ten pierwszy napisał przecież cały szereg komedyj, w których balet z góry już musiał odegrać ważną rolę i organicznie złączony był

z akcją dramatyczną. Do takich utworów należą przedewszystkiem: *le Sicilien, la Pastorale comique, M. de Pourceaugnac, le Bourgeois gentilhomme*. Ten ostatni nazywał się nawet: *„un ballet, accompagné de comedie“*.

Jako przykład kompozycji i rozłożenia materjałów w balecie z XVII wieku niech posłuży „Carneval de Venise“, który został wystawiony w roku 1669, w królewskiej akademji muzycznej.

W prologu ukazuje się scena, na której ma odbyć się przedstawienie; wszędzie panuje nieład, deski i niewykończone dekoracje leżą w pstrej gmatwaninie. Kierownik popędza robotników, którzy chórem powtarzają refren jego recitativa. Pojawia się Minerwa i inne bóstwa, sprzyjające sztukom pięknym, które wznoszą piękny teatr. Kierownik gotów jest współdziałać w pracy, o ile król będzie z tego zadowolony. Geniusze tańczą. Minerwa wzywa wszystkich obecnych na scenie do zaprodukowania tych wszystkich zabaw, w które obfituje Wenecja w najmilszej porze roku.

Pierwszy akt rozgrywa się na placu św. Marka. Leonora, ukochana weneckiego szlachcica Rudolfa, zakochuje się w francuskim kawalerze Leandrze, ukochanym przez Izabellę. Niestety Leander wraca do swojej pierwszej miłości, odepchnięta Leonora postanawia się zemścić. Akcję przerywa wejście cyganów, armeńczyków i słowian, którzy śpiewają włoską arję i tańczą vilianellę. Drugi akt rozgrywa się w sali „we-

neckiego ridotto", to jest na miejscu przeznaczonem do zabaw karnawałowych. Leonora i Rudolfo łączą się ze sobą dla wspólnej zemsty. Fortuna zjawia się w otoczeniu alegorycznych postaci, wyobrażających gry najrozmaitszych narodowości. Zmiana dekoracji: widać kilka pałaców z balkonami. Noc. Leander z muzykantami grają serenadę dla Izabelli, Rudolfo w ukryciu widzi triumf swojego rywala.

Trzeci akt: plac w Wenecji, otoczony wspaniałemi pałacami, liczne kanały, na których uwijają się gondole. Rudolfo zawiadamia Leonorę o śmierci tego, który nią wzgardził, a ona podobnie, jak Hermione Bacina przeklina zbyt pośpiesznego mściciela. Następuje divertissement baletowe, dwie partje walczą ze sobą na pięści, „Barcaroli" i „Nicoliti". Zwycięscy tańczą przy akompanjamencie śpiewu gondoljerów. Izabella żałuje, że była tak zazdrosną i chce sobie życie odebrać. Wówczas pojawia się Leander, który w cudowny sposób zdołał się ocalić. Kochankowie postanawiają wyzyskać nocne ciemności, zamieszanie karnawałowe i razem opuścić Wenecję.

Kiedy skrzypce grają przez chwilę, opuszczają z góry teatr, jest on pokryty płótnem i wypełnia całą przestrzeń pierwszego. W tym teatrze odbywa się przedstawienie wstawki operowej p. t. „Orfeusz w podziemiach" w języku włoskim. Zakochana para oddala się i całe widowisko kończy się ostatniem divertissement, wyobrażającem bal. We wspaniałej sali zjawia się wielka gromada masek, prowadzonych przez

księcia karnawału, który wzywa je, aby pomnożyły jego chwałę, przy wykonaniu pięknych tańców. Jednocześnie zasłona w tyle sceny rozdziela się, wóz ciągniony przez maski o groteskowym wyrazie wjeżdża na scenę. Maski wesołe mieszają się z poważnemi, wszyscy tańczą razem i śpiewają.

Tak mniej więcej wyglądał schemat widowiska baletowego w tych czasach, który dla nas, ludzi współczesnych, wydaje się jakąś niezrozumiałą groteską.

Muzykę do baletów tworzył Lully, od roku 1653 nadworny kompozytor Ludwika XIV. Napisał muzykę do dwudziestu z górą baletów, zasłużył się dla rozwoju tej sztuki w niemałym stopniu, wprowadzając ją do opery, której był dyrektorem od roku 1672. A tu był władcą niepodzielnym i despotycznym, zwłaszcza skoro Ludwik XIV przestał tańczyć. Stało się to w r. 1669. Król dotknięty do żywego kilkoma wierszami Racinea w „Britanikusie", gdzie mówiono o Neronie, a myślano o swoim własnym mocarzu, wystąpił po raz ostatni 13 lutego 1669 roku w balecie „Flora". Jest to bardzo ważne wydarzenie w historji baletu. Jedna para łańcuchów tańczącej niewolnicy odpada. Jakkolwiek bowiem Ludwik XIV, jakby chcąc zaznaczyć, że nie przestał interesować się tą sztuką, wydał rozkaz ministerjalny, według którego każdemu człowiekowi na stanowisku wolno było nie tylko współdziałać w operze i balecie, ale nawet pobierać za to zapłatę, to jednak niewątpliwe

jest, że balet zyskał już w tym czasie pewną swobodę. Za przykładem króla wycofali się z niego arystokraci i dworacy, coraz to więcej uprawiają go zawodowi tancerze, co naturalnie wpływa na większe wydoskonalenie się sztuki tanecznej. Mógł już wtedy Lully położyć większy nacisk na charakterystyczny pierwiastek tańca, wskutek tego dotychczasowa sztywność zmniejszyła się. Nie uczynił on jednak baletu organiczną częścią opery. Taniec był wówczas tylko ozdobą i utrzymał się zawsze w charakterze wkładki. Te zaś rozpadały się na fêtes i divertissements. Odróżniano przytem mniej więcej szesnaście rozmaitych rodzajów tańca, z których każdy wybitniejszy baletmistrz wybierał sobie jeden, jako specjalność. Jakkolwiek taniec w operze w stosunku do muzyki i śpiewu zajmował bardzo podrzędne stanowisko, to jednak tancerze i baletnice byli nieraz nieznośnymi tyranami kompozytorów i reżyserów. Niski poziom opery, oraz brak zrozumienia muzyki przez szersze masy sprawiał, że popisy mistrzów tańca były clou całego wieczoru. I dlatego Gluck, znakomity twórca oper, miał nieraz ciężki orzech do zgryzienia, a jego częste kłótnie z rozpieszczonym mistrzem baletu Vestris są powszechnie znane, kiedy miano wystawić po raz pierwszy „Ifigenię w Aulis", Vestris zażądał jeszcze jednego tańca dla swojego syna. Gluck nie zgodził się. Staremu ulubieńcowi wydało się niemożliwem, aby ktoś mógł mu się sprzeciwić.

— *Eh, eh, moi, le dieu de la danse?* — zawołał z oburzeniem.

— Jeżeli jest pan bogiem tańca, — odpowiedział muzyk, niezbity bynajmniej z tropu — to proszę tańczyć sobie w niebie, ale nie w mojej operze!

Przy pomocy żartów i dzięki wysokiej protekcji Marji Antoniny mógł Gluck przeprowadzić swoją wolę. Mimo to wedle dzisiejszego smaku, wszystkie jego opery są poprostu przeładowane tańcami!

Po Bocanie, który wyjechał do Anglji, pierwszym tancmistrzem Ludwika XIV został Ludwik Beauchamps (1636—1705), który stał się niebawem ulubieńcem wszystkich. Pochodził z niskiej sfery i na tej samej scenie, której został władcą, uganiał się jako kuchcik. W roku 1662 został pierwszym dyrektorem założonej niedawno akademji tańca. W roku 1681 tańczył przebrany za kobietę w „Triomphe de l'Amour" w St. Germain. Ten balet był niejako zakończeniem monopolu mężczyzn w tańcu. Kiedy go bowiem w jakiś czas potem wystawiono publicznie w Paryżu, odważono się po raz pierwszy wprowadzić na scenę prawdziwe tańczące kobiety. Dotychczas role kobiece były wykonywane przez przebranych tancerzy. Coprawda w towarzystwie i podczas licznych prywatnych maskarad popisywały się niejednokrotnie damy dworskie, ale występy zawodowych tancerek rozpoczynają się dopiero od roku 1681. Stało się to dopiero dzięki Lulliemu i Beauchampsowi. Pierwszy jako zwolennik charakterystyki w tańcu wolał prawdziwe kobiety od

przebranych mężczyzn, drugi zaś chciał się pozbyć przykrych obowiązków, skoro musiał ciągle podejmować się ról kobiecych. Trzeba jeszcze i to dodać, że jego figura była bardzo nieodpowiednia do sukni kobiecej. Ta nowość miała naturalnie wielkie powodzenie. Kobieta i taniec zespoliły się we spólną radość zmysłów. Tancerka stała się gwiazdą baletu, zajęła w tej sztuce równorzędne stanowisko z mężczyzną, a w wieku XIX usunęła go zupełnie w cień. Pierwszemi zawodowemi tancerkami, które ukazały się na scenie były panny: Pesant, Carré, Leclerc i Lafontaine. Ta ostatnia, najsławniesza, nazywana była królową tańca. Występ tancerek spowodowany był zainicjowaniem jeszcze jednej reformy, która jednak w zupełności przeprowadzona została w dziewięćdziesiąt lat później, a mianowicie masek na twarz nakładanych. Od tego przykrego obowiązku kobiety zostały zwolnione natychmiast. Nawet najzagorzalsi zwolennicy prawideł estetycznych nie mieli nic przeciwko oglądaniu wdzięcznych twarzyczek kobiecych. Trudno doprawdy zrozumieć ten dziwny zwyczaj, który przez całe stulecia nakazywał ukrywać twarz tancerza pod sztywnym kartonem. Widzowie, którzy tak bardzo lubili wymowę tańca, pozbawieni byli zupełnie wymowy twarzy tych, którzy przed nimi pląsali. Maska ta była najniezbędniejszym rekwizytem każdego tancerza. Ta sama społeczność, która ubóstwiała Beauchampsa, Pecoura, Dupré i Vestris, nie widziała nigdy wyrazu ich twarzy na scenie.

Smak ówczesny wymagał jak największego przepychu, ale podobnie, jak taniec, był najczęściej kombinacją czysto geometryczną, tak i kostjum mimo całej wspaniałości, nosił cechy szematycznego konwenansu. Chodziło o alegorję, poddaną ogólnym zasadom i ideom, nigdy zaś o charakterystykę twórczą i świeżą. Te balety, pozbawione wszelakiej akcji, były zabawą, widowiskiem przeznaczonem wyłącznie dla oczu, ani mózg, ani wrażliwość ludzka nie znajdowały tu najmniejszego pokarmu. Najświetniejsze balety bawiły oko, nigdy zaś nie wzruszały i nie przejmowały nikogo. Były zaprzeczeniem natury i obfitowały w pomysły, które się nam dzisiaj wydają parodją wszelkiej sztuki. Alegorje baletowe wlokły za sobą ciężar erudycji historycznej, heraldycznej i mitologicznej. Jeszcze Menetrier zachwyca się kostjumem baletowym ze „Świata", który jako fryzurę posiadał Olimp, a jako ubranie kartę Europy. Włochy znajdowały się na nodze, Niemcy na brzuchu, a Francja na sercu. Ówczesny kostjum jest rusztowaniem gorsetów i spódniczek. Jeszcze w XVIII wieku tancerze noszą krótkie, a tancerki dłuższe spódniczki. Wszystkie postacie mitologiczne chodzą w „rogówce", czyli ówczesnej krynolinie, Apollo nosi pióropusz, a posąg Pygmaliona kroczy w sztywnej spódnicy, peruki zaś olbrzymiej nigdy nie brakowało. Ostateczną konsekwencją tego stylu maskaradowego jest maska, zawsze na twarz nakładana. Wiatry noszą maskę nabrzmiałą, jako pokrycie głowy wiatraki, w jednej ręce ba-

lonik, w drugiej wachlarz. Trytony są naturalnie zielone, żadna postać nie jest wolna od emblematów, alegorycznych. Jak opowiada Cartil Blaze w swojej historji tańca, zasługa zniesienia maski przypada tancerzowi Maksymiljanowi Gardelowi. Stało się to 21 stycznia 1772 roku. Wystawiano wówczas operę Rameau p. t. „Kastor i Polluks". Gaetano Vestris miał tańczyć w piątym akcie, jako Apollo, w olbrzymiej czarnej peruce, z słońcem z miedzianej blachy na piersiach i w masce. Gardel musiał go w ostatniej chwili zastąpić. Zgodził się na to, ale pod warunkiem, że wolno mu będzie ukazać się ozdobionemu wyłącznie własnemi, pięknemi jasnemi włosami. Na publiczności wywarło to dobre wrażenie i od tej pory wszyscy soliści zarzucają maskę, która utrzymuje się w corps de ballet tak długo, aż ostateczny cios jej zadaje zwycięsko na scenę wkraczająca kobiecość.

Następcą Beauchampsa był Pecour (1655—1729), który wsławił się nie tylko jako świetny tancerz, ale i kochanek słynnej Ninon de Lenclos. Jeszcze bardziej wdzięcznym tancerzem był Marcel, który usunął z tańca wszelkie popisy siły. W powodzeniu prześcignął wszystkich Dupré, zwany „Apollinem tańca", który wiele zdziałał dla choreografji.

Ówczesna epoka tańca wymienia jeszcze bardzo wiele słynnych nazwisk. Kobiet stosunkowo mało, najsławniejsze z nich, to panna Sallé i Camargo, którym Voltaire poświęcił następującą strofkę:

Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
Mais que Sallé, grands dieux! est ravissante!
Que vos pas sont légers, et que les siens sont doux!
Elle est imitable, et vous êtes nouvelle:
Les Nymphes sautent comme vous,
Ee les Grâces dansent comme elle.

Panna Sallé święciła największe triumfy w Anglji, którą odwiedziła w roku 1741. Entuzjazm, z jakim ją tam witano, był niesłychany. Jej namiętni wielbiciele zdobywali ze szpadą w ręku karty wstępu, za które płacili warjackie ceny. Rzucano jej na scenę pełne trzosy złotych gwineji, zawinięte w banknoty, jak cukierki. Wartość podarków, które otrzymała jednego tylko wieczora sięgała 200.000 franków.

Jeszcze sławniejszą była Anna Cupis de Camargo, pochodząca ze starego, hiszpańskiego rodu. Kiedy ona zachwycała widzów francuskich, ojciec jej, jako wielki inkwizytor, zajęty był paleniem na stosach odszczepieńców. Słynna tancerka urodziła się w Brukseli, dopiero jednak w 1726 roku dostała się do wielkiej opery. Obdarzona rasowym temperamentem, wniosła w taniec wiele ożywienia. Była pierwszą, która na scenie zaczęła skakać i odważyła się w r. 1730 na t. zw. *„entrechat“*. Jest to dziś jeszcze ulubiona sztuczka baletowa, która polega na uderzeniu nóg o siebie podczas skoku. Camargo doprowadziła do czterech „entrechats“ w jednym skoku. Dopiero w trzydzieści lat potem tancerce Lany udało się do sześciu dopro-

wadzić. Rekord światowy to aż szesnaście „entrechats". Camargo wprowadziła również owe krótkie spódniczki baletowe, tak bardzo lubiane przez wszystkich bywalców teatralnych, a które unieśmiertelnił znakomity malarz francuski Degas. Będąc już na emeryturze artystycznej widziała jeszcze Camargo *pirouette*. Ten postęp techniczny tym razem pojawił się w Stuttgarcie, a jego wynalazczyni, panna Heynel, przybyła do Paryża, aby wykonać szereg piruetów w królewskiej akademji muzycznej.

Reformy, które przeprowadził w balecie Noverre, były już do pewnego stopnia przygotowane. Zwłaszcza pomiędzy przedstawicielami sztuki i literatury wzrastało przekonanie, że dalszy rozwój tańca teatralnego musi się obyć bez geometrji, sztywnych kostjumów i maski. Coraz to śmielej domagano się od baletu poezji i wzruszenia. Już Menetrier w r. 1682 żąda jak najwięcej wyrazu, Cahusac odnosi się bardzo ironicznie do panującej sztuki tańca, a Diderot mówi:

„Taniec czeka na swego genjusza, wszędzie przedstawia się źle, gdyż mało kto zdaje sobie sprawę, że jest to pewien rodzaj naśladownictwa.

Stosunek tańca do pantominy jest taki sam, jak poezji do prozy, albo jeszcze bardziej ściśle — jak śpiew do naturalnej deklamacji. Jest to więc rytmiczna pantomina.

Pragnąłbym bardzo, aby mi ktoś powiedział, co mają oznaczać te wszystkie tańce, jak np. menuet,

passepied, rigodon, allemande, sarabande, które trzymają się pewnych z góry ustalonych dróg".

I w dalszym ciągu:

„Taniec jest poematem, ten poemat tedy musi być przedstawiony jako samodzielna całość".

Bardzo silny atak w kierunku oficjalnego baletu został wykonany przez osobę nieznaną. W roku 1773 pojawiły się anonimowe „Remarques sur la musique et la danse". Szydził w nich ze wszystkich nonsensów współczesnego tańca człowiek bardzo kulturalny i bardzo dowcipny. Niezmiernie wiele materjału znalazł w programach baletowych, bezmyślnych mieszaninach tańca i śpiewu, w konwencjonalnym, słodkawym stylu i powtarzających się aż do znudzenia szematach. Twierdzi on, że te tańce przypominają żołnierzy Fryderyka Wielkiego. Szkoda, że nie pomyślano o przemianie choreograficznej historji Tacyta. Jakżeby pięknie było wyobrazić sobie całe państwo rzymskie tańczące. Jakiż piękny balet np. założenie Rzymu albo zdobycie Afryki. Np. Hannibal i Scypio wykonywujący *pas de deux*, albo Cycero przemawiający do senatu wraz z podwójnem „*entrechats*", a na koniec zamordowanie Brutusa „*en cadence*".

Nieznany autor drwi w niemiłosierny sposób ze wszystkich ówczesnych pantomim.

Słynna Sallé odważyła się wystąpić w lekkiej muślinowej szacie i wdzięcznemi ruchami swobodnego ciała zachwycić oczy zdumionej publiczności.

Ale to wszystko były pierwsze usiłowania, pierwsze odgłosy dzieła, które miało nastąpić.

Stworzyć „ballet d'action", ustalić jego prawa, mógł tylko baletmistrz i myśliciel w jednej osobie.

Tym zaś był dopiero Noverre.

NOVERRE, JEGO WSPÓŁCZEŚNI I JEGO NASTĘPCY *)

Jean George Noverre pochodził z rodziny szwajcarskiej i urodził się 27 kwietnia 1727 roku. Do zawodu tancerza przygotowywał się pod kierunkiem słynnego Dupré. Mając lat 16 debiutował bez powodzenia na scenie dworskiej w Fontainebleau. Po krótkim pobycie w Prusach, wraca znowu do Paryża i zostaje baletmistrzem opery komicznej w Theatre de la Foire. Wystawia tu balet chiński, który lekceważony przez niego później, zdobywa mu jednak pierwszy rozgłos. W r. 1754 podpisuje umowę ze słynnym aktorem Garrickiem, na mocy której udaje się do Anglji, w towarzystwie dekoratora Boqueta i licznej trupy. Ale premjera francuskiego baletu przypada właśnie w dniach rozpoczęcia wojny angielsko-francuskiej i staje się

---

*) Podstawą niniejszego rozdziału, zwłaszcza w stosunku do osoby Noverra, jest książka Andrzeja Levinsona: „Mistrze baletu".

tylko sposobnością do demonstracji politycznej. Na sali rozpętała się krwawa bójka, a scena została zdemolowana. Po powrocie do Paryża, nie udało mu się mimo protekcji pani Pompadour dostać do opery, gdzie królował niepodzielnie Vestris i Gardel. Zniechęcony zupełnie, godzi się w roku 1758 na engagement do Lyonu, owego obok Bordeaux centrum życia artystycznego drugiego rzędu.

Ten niepożądany zwrot życia okazał się bardzo doniosłym w skutki. W Paryżu, w wielkiej stolicy świata, w życiu gorączkowem, pełnem pracy i podniszczenia ambicji nie miałby Noverre możności skupienia się i życia zagadnieniami teoretycznemi. Rzucony na prowincję szukać musiał innego zaspokojenia dla swojej niezmordowanej twórczości i oto w ten sposób powstało jego piętnaście listów o tańcu i baletach.

Podobnie, jak Cahusac, sądził i Noverre, że współczesny mu balet znajduje się dopiero w pierwszem stadjum rozwoju. Dotychczas zdołał tylko przedstawiać afekty i namiętności, zadaniem zaś prawdziwego baletu jest taniec jako akcja, jako działanie. Cały obszar sztuki dramatycznej stoi przed nim otworem, chodzi tylko o zachowanie czystości i zwartości każdego rodzaju. Nie można przecież mieszać ze sobą buffonady i tragedji. Zadaniem baletu, jeśli pragnie wznieść się na prawdziwe wyżyny moralne, jest przedewszystkiem pokazanie zróżniczkowanych uczuć ludzi szlachetnych. Noverre radzi szukać tematów w dziełach wielkich tragików od Aischylosa do Eury-

pidesa, od Corneilla do Voltaira. Balet może posługiwać się także i egzotyką, należy jednak chińskie lub tureckie motywy przystosować do smaku publiczności francuskiej. Dotychczasowe środki i formy nie wystarczają dla „ballet d'action". Ani taniec mechaniczny ani pantomina współczesna. Gesty muszą zerwać z zakorzenionym konwenansem i stać się bezpośrednim wyrazem uczuć. W ten sposób taniec stanie się zrozumiały nie tylko dla znawców i dla każdego wrażliwego widza. Zamiast luźnych występów tancerzy, należy wprowadzić ściśle opracowane role, a corp de ballet musi występować jako chór działający. Na pierwszem miejscu należy postawić tańce charakterystyczne i klasyczne. Nowe pojmowanie baletu wymaga również nowych środków inscenizacyjnych. Należy usunąć męskie alegoryczne stroje, a zamiast dotychczasowej pstrokacizny, trzeba wprowadzić malarską jednolitość z umiejętnem jednak wyzyskaniem kontrastów. Odpowiednie rozstawienie osób tańczących wpłynie na pogłębienie perspektywy. Najważniejszym jednak warunkiem wszelkiego poczynania jest wspólna, świadoma swoich celów praca dekoratora, kompozytora, baletmistrza i maszynisty. Baletmistrz i librecista muszą wyróżniać się encyklopedyczną kulturą i znać doskonale odpowiednie tematowi źródła. Baletmistrz powinien czuwać nad całością widowiska, nie tamując przytem rozwoju i swobody poszczególnych indywidualności. Jego zadaniem będzie

dbać o intelektualny rozwój tancerzy, których duchowa inercja stała się już przysłowiowa.

Wreszcie omawia Noverre najrozmaitsze zagadnienia techniczne, przyczem kładzie nacisk na ogólne fizyczne wykształcenie. Ponieważ jest on doskonałym znawcą anatomji, te uwagi są dziś jeszcze bardzo cenne. Rozprawia się również i z choreografją, tą nauką sztuczną i niepotrzebną. Balet, tak jak i dramat powinien dążyć do prawdy, prostoty i wiernego odtwarzania przyrody.

Kiedy pojawił się ten manifest, który wypowiadał nieubłaganą wojnę baletowi, Noverre opuścił już Lyon, aby objąć stanowisko baletmistrza księcia wirtemberskiego. Teatr w Stuttgardzie był wówczas jednym z najważniejszych ognisk sztuki w Europie. Noverre miał pod swoją władzą 100 artystów i dwudziestu solistów. Jego współpracownikiem był słynny kawaler Servandoni, dekorator, maszynista i twórca czystej pantominy, dalej kompozytor i kapelmistrz Jomelli i kostjumer Boquet.

Gaëtan Vestris, „bóg tańca", najznakomitszy przedstawiciel akademickiego kierunku w balecie, przybywszy do Stuttgardu, przejął się tak bardzo widowiskiem swego rywala, że wróciwszy do Paryża przeforsował wystawienie na scenie opery paryskiej „Medei" Noverra. Sam objął rolę Jazona i przy tej sposobności objawił niepospolity talent dramatyczny. Artykuły, które się pojawiły w prasie paryskiej,

świadczą, że tragiczny rozmach tego baletu wywarł potężne wrażenie na widzach.

Po ożywionej działalności artystycznej w Wiedniu, Medjolanie, Turynie i Neapolu, wraca Noverre w roku 1775 do Paryża i dzięki protekcji Marji Antoniny udaje mu się wreszcie dostać na stanowisko mistrza baletu królewskiej akademji muzycznej. Było to wetknięcie kija w mrowisko. Dotychczasowi władcy baletu paryskiego: Vestris, Gardel i Dauberval, ich rodziny i osoby zaprzyjaźnione tworzą zwarty nieprzyjacielski obóz i prowadzą swoje intrygi tak długo, aż udaje im się doprowadzić do usunięcia przeciwnika. Droga, po której stąpał teraz Noverre była tedy ciernista. Jak widać, z artykułów współczesnej prasy, cieszy się z początku powodzeniem. Jego balety: „Apelles i Campaspe", „Postępy Amora", „Le petito riens" z muzyką Mozarta, „Annete i Lubin", „Don Kiszot" i tańce do „Ifigenji w Aulis" Glucka zdobywają mu uznanie publiczności i krytyki. Mimo to jednak, przeciwności nie ustają, zwłaszcza, skoro obóz przeciwny zyskał sojusznika w osobie słynnej tancerki Guimard, która rozgniewana przypadkowem niepowodzeniem, nie chciała występować w jego baletach. W r. 1780 Noverre musi ustąpić mimo protestów i walki, mimo komplementów Woltera, który nazywał go Prometeuszem.

Podczas rewolucji ucieka Noverre do Londynu, gdzie wystawia balet „Adele de Ponthieu". Dzięki opiece Garricka cieszył się „Szekspir tańca" olbrzy-

miem powodzeniem. Jednocześnie pracuje z niesłabnącą energją nad swojemi koncepcjami estetycznemi. Dochodzi wreszcie do zupełnego zidentyfikowania baletu i pantominy, twierdząc: „Dobrze skomponowany balet jest żywym obrazem namiętności, zwyczajów i kostjumów wszystkich narodów; jego zadaniem jest być pantominą we wszystkich rodzajach i przez wyraz twarzy zwracać się wprost do duszy".

Działalność londyńską zamyka wystawienie baletu „Les epoux de Tempé". Premjera tego widowiska wypadła właśnie tegoż dnia, kiedy Ludwik XVI został stracony. Razem z upadkiem starego regimen'u chyli się również ku upadkowi i twórcza produkcja wielkiego mistrza baletu. Po wystawieniu „Medei" w Petersburgu przez Lepica, ucznia Noverra, cesarz Aleksander I poleca wydać na koszt państwa wszystkie dzieła sędziwego mistrza i przeznacza czysty dochód na jego korzyść. To wydanie zawiera olbrzymi materjał, który świadczy o jego wszechstronności i wysokiej kulturze umysłowej.

W ustawicznej ewolucji swoich pojęć dochodzi wreszcie do przekonania, że nie należy uważać tańca i pantominy dramatycznej za jedno i to samo. W sposób bardzo przenikliwy klasyfikuje te gatunki, wykazuje ich odrębność i nakreśla drogi rozwoju.

Wreszcie opuszczony przez wszystkich, w nędzy i osamotnieniu umiera w r. 1809 w St. Germain.

Wpływ jego działalności i jego teoryj był olbrzymi. Skierowały one balet w nowe łożysko i wy-

wołały ożywioną walkę. Poglądy Noverra mają jeszcze i dzisiaj niemałe znaczenie dla zagadnień tańca teatralnego.

W tym czasie, kiedy Noverre zadawał decydujące ciosy skostniałym formom tańca, było jeszcze wiele znakomitości w tej dziedzinie. Prawie wszyscy, bez względu na stanowisko do jego osoby, nie zdołali uniknąć jego wpływów, rozwijając nieraz mimowoli rozpoczęte dzieło.

Kiedy Noverre uwijał się po świecie, Paryż napełniał swoją sławą „wielki" Gaëtano Apolline Baltazare Vestris, ojciec licznej rodziny tancerzy, który urodził się we Florencji w roku 1729. Włochy, które z początku przodowały w dziedzinie tańca, a później utraciły wszelkie w tym kierunku znaczenie, dostarczały przez długi czas światu najlepszych tancerzy i nauczycieli tańca. Od roku 1748 Vestris błyszczał na scenie paryskiej. Mówiono o nim, że taniec jego trafiał do serc ludzkich. Znakomity tancerz znał swoją wartość, a może i nawet nieco w tej mierze przesadzał, skoro twierdził, że „wiek osiemnasty wydał tylko trzech wielkich mężów, Woltera, Fryderyka Wielkiego i jego samego". Umarł w roku 1808 w Paryżu. Sławę i dumę ojca odziedziczył jego syn August (1759—1840), który wprawdzie imponował rozmaitym królom i książętom, ale musiał spokornieć wobec groźnych mężów rewolucji francuskiej.

Jean Bercher, zwany Dauberval i dwaj bracia

Gardel pracowali w dalszym ciągu nad rozwojem baletu.

Zasługa Daubervala polega na tem, że usunąwszy zużyte motywy mitologiczne, wprowadził świeże, zaczerpnięte z życia wiejskiego. Gardel młodszy był pierwszym tancerzem w czasach rewolucji. Ostatni raz wystąpił przed licznie zebraną publicznością na szafocie.

Oprócz wymienionych już tancerek, panny Lany (sześć entrechats) i Heinel (wynalazczyni piruetu), niemałą znakomitością była Guimard. E. Goncourt poświęcił wielkie studjum biograficzne tej kobiecie, która rozumiała równie dobrze życie, jak i sztukę. Świetny pisarz francuski stworzył interesujący portret tancerki, jednocząc w zwartą całość to wszystko, o czem się dowiedział z obrazów i rzeźb, aktów policyjnych i pamiętników.

Guimard wystąpiła po raz pierwszy w zastępstwie chorej koleżanki Allard i odrazu zdobyła powodzenie *). Pierwszą jej miłością był tancerz nazwiskiem Léger. Odrazu objawia jednak niemały rozsądek, czego dowody składa w zawieraniu kontraktów i dobieraniu sobie możnych protektorów. Igra z ks. Bourlinem i Rochefortem, ale „amant utile" jest filozof i kamerdyner Jean Benjamin de la Borde. Kochankiem reprezentatywnym w wielkim stylu zostaje na długi czas sułtan baletu de Soubise, które-

*) Skrót według Oskara Bie.

go znamy ze sztychu Moreau „Petit loge". Od roku 1768. Guimard otrzymuje od niego 2000 talarów miesięcznie, co pozwala prowadzić jej życie na wielką stopę. Trzy razy na tydzień odbywają się u niej czarujące przyjęcia. Jedno dla towarzystwa dworskiego, drugie dla artystów i pisarzy, trzecie to orgja rozpustna najpiękniejszych kobiet i najbardziej rozwiązłych mężczyzn. Świat ogląda jej tualety i powozy w Longchamps, opinję karmi przebiegła tancerka zręcznie zainscenizowaną i dobrze rozreklamowaną dobroczynnością. Mimo to nie omijają jej niepowodzenia Przed skutkami bankructwa musi uciekać z Paryża, dopiero biskup z Orleanu ratuje ją z kłopotliwego położenia. Guimard poczyna znowu błyszczeć w otoczeniu takich gwiazd, jak Allard, Despreaux, Gardel, Dauberval w nowej świątyni Terpsychory na Chaussée d'Antin. Jej tualety kosztują wówczas 30000 liwrów rocznie, są jednak tak doskonałe, że Marja Antonina się na nich wzoruje, kostjumy jej komponuje Bocquet, a Delaistre jest ich wykonawcą. Poczem następuje cały szereg nowych przygód: pożar teatru, ucieczka w koszuli, zazdrość i miłostki, podróż do Londynu i ustawiczne kłopoty finansowe. Wreszcie zbliża się nieubłagana starość. W 46 roku życia poślubia ją o 15 lat młodszy śpiewak Despreaux, który opiewa swoje szczęście publicznie. Rewolucja zamienia ją w skromną citoyenne, tańczy jednak ciągle. Na przedostatniej stronicy życia tańczy wraz z Despreaux, przy nawpół podnie-

sionej kurtynie — widać tylko nogi. Ostatni raz produkuje taniec palcami przed małem gronem widzów. Umiera w roku 1816, opuszczona i zaniedbana.

Pomiędzy olbrzymią plejadą tancerzy, których działalność przypada na wiek XIX błyszczą dwa nazwiska:

Salvatore Vigano i Carlo Blasis.

Jako syn znanego baletmistrza, urodził się Salvatore Vigano 25 marca 1769 roku w Neapolu. Debiutował jako wykonawca ról kobiecych w Rzymie. Podczas wędrówek artystycznych dotarł do Madrytu, gdzie poślubił piękną tancerkę Marję Medinę. Był także i w Londynie i w Bordeaux, gdzie nawiązał bliższe stosunki z Daubervalem. Mając zaledwie lat 21, został powołany na stanowisko baletmistrza teatru San Samuele w Wenecji, gdzie w roku 1791 wystawił balet „Raoul". Po roku przenosi się do teatru „Fenice", który jeszcze dotychczas istnieje i tu inscenizuje słynne widowisko swojego przyjaciela Daubervala „La fille mal gardé". W r. 1793 znajdujemy go w Wiedniu, gdzie pracuje nad przerobieniem Sedaina „Ryszarda Lwie Serce" na balet. Przez piętnaście lat wiedzie życie wędrowne. W roku 1798 wystawia na nowo „Córkę powietrza", balet, który inscenizował ojciec jego według scenarjusza Gozziego, poczem następują: Prometeusz, Gry istmijskie, Dąb z Beneventu. W roku 1804 ukazuje się po raz pierwszy publiczności medjolańskiej w małym teatrze „Carcano", znowuż wraca do Wenecji i wysta-

wia „Korjolana", w roku 1809 zaś „Strzelców", do których tematu zaczerpnął z historji rosyjskiej. W r. 1812 zostaje na miejsce swego rywala Gaëtano Gioci baletmistrzem medjolańskiej Scali i na tem stanowisku przetrwał przez lat osiem aż do śmierci. Zajmował się już wtedy wyłącznie inscenizacją i reżyserją, nigdy już publicznie nie występował. Umarł 10 lipca 1821, pracując jeszcze nad baletem Dido.

Vigano nie miał ani razu sposobności wystąpienia przed publicznością paryską i tej okoliczności należy przypisać, że nie zdobył należnej mu sławy wszechświatowej. Był jednak bardzo popularny i bardzo ceniony w ojczyźnie. We Włoszech panowała wówczas jeszcze wysoka kultura tanecznej pantominy *). Bogate i zakochane Wenecjanki gotowe były oddać cały majątek poetom, wypowiadającym się zapomocą tańca. Twierdzono jeszcze, że chór milczący jest o wiele bardziej logiczny, niż antyczny, mówiący unisono. Według powszechnej opinji, balet „Otello" odznaczał się akcją daleko więcej zwartą, szybką i prawdziwie dramatyczną, niż tragedja Szekspira. Wystawienie każdego widowiska tanecznego było źródłem rozmaitych dyskusyj i publikacyj obfitych. Z niesłychanem przejęciem łamano sobie głowę w jaki sposób należy przekazać potomności te wielkie apoteozy ludzkości i jej kultury. Vigano próbował nawet wynaleźć mimiczny alfabet albo sto-

---

*) Oskar Bie, Op. cit.

sował fryzy, które odtwarzały balety w kolejnośc, obrazów, podzielonych na takty. Wielbicielem Vigana był Stendhal, który po upadku Napoleona spędził lata dobrowolnego wygnania w Medjolanie. W jednym ze swoich listów pisze:

„Canova, Rossini i Vigano, oto sława dzisiejszych Włoch". Bywa na jego baletach po osiemdziesiąt razy, a o wrażeniu, które odniósł, świadczą następujace słowa:

„W Londynie widziałem Keana w „Otellu" i „Ryszardzie III", wówczas sądziłem, że teatr nie może już dać silniejszych wrażeń, a jednak najlepsza tragedja Szekspira nie dorównuje nawet w połowie wrażeniu, jakie wywiera balet Vigana. To jest genjusz"!

W epitaphium, które cavaliere Petracci ułożył na jego grobowiec, jest on sławiony jako „największy ze wszystkich choreografów".

Misja Vigana w historycznym rozwoju baletu polega na nowej koncepcji dramatu tanecznego. Tajemnica powodzenia jego baletów polegała na ścisłej łączności pomiędzy ruchem a akompanjamentem muzycznym, ta łączność właśnie ustalała charakter pantominy i zmuszała tancerzy poszczególnych do poddania się woli mistrza baletu. Vigano był zdecydowanym nieprzyjacielem wszelkich wkładek baletowych, popisów solowych i owych „pas de deux", które tylko osłabiają zainteresowanie widza akcją. Należy jednak zwracać na to uwagę, aby w całej pantominie tańczono, a nie chodzono bez żadnego po-

czucia rytmu. Dzieła sceniczne Vigana odznaczały się istotnie wielkim rozmachem i głębią. W niektórych baletach usiłuje on przy pomocy rytmu wykazać całą wzniosłość konfliktów tragicznych, a olbrzymie, barwne grupy odzwierciadlają obyczajowe tło akcji i znamienną psychologję ludów. „Tytani" i „Prometeusz" mimo wszelkich wad, mimo rażącego nas dzisiaj przeładowania, zdumiewają wysiłkiem myślowym i głębią filozoficznego ujęcia. Vigano rozporządzał natchnieniem prawdziwie poetyckiem, w jego papierach znaleziono fragmenty wierszowane, a słynny poeta toskański Monti jest zdania, że gdyby się zajmował sztuką poetycką, miał by wielkie dane na to, aby zostać drugim Ariostem.

Niektóre jego widowiska były to teorje groteskowe, w stylu fantastycznego genjuszu hr. Gozziego, blizkie również włoskiemu teatrowi marjonetek.

Choć mały, był Vigano wybornie zbudowany i miał wszelkie warunki na świetnego tancerza. Odznaczał się wielką łagodnością, lubił wytworną kulturę towarzyską, przepadał za wesołą zabawą, mimo to był niesłychanie pracowity i zdumiewał wszystkich zdolnością łączenia w jedną całość rozkoszy i pracy. Jego życie rodzinne przysparzało mu wiele trosk. Małżeństwo z Marją Mediną przypomina nieszczęśliwe stadło Molièra. Zanim zabierał się do pracy, zagłębiał się zwykle w lekturze epików włoskich. Wówczas powstawał zazwyczaj pierwszy pomysł. Nigdy nie robił żadnych notatek, nigdy nie pracował w samotno-

ści. Tworzył stojąc na scenie, otoczony hałaśliwym baletem. Posiadał zdumiewającą zdolność operowania grupami i figurami, w pewnym chaosie wydawał jeden rozkaz po drugim i z niesfornej ciżby ludzkiej, bez żadnego szkicu, bez żadnego modelu wyłaniała się harmonijna całość. Podobnie, jak wielu przed nim, a Saint-Léon i Zorn po nim, marzył o choreograficznym alfabecie.

„Gdyby jego balety zostały napisane albo narysowane, — zapewnia nas jego anonimowy biograf — wówczas dramaty choreograficzne Vigana zdobyłyby sobie czwarty tron klasyczny—obok tragedyj Alfierego, komedyj Goldoniego i melodramatów Metastazia".

Jedynym rywalem Vigana, poprzednikiem i następcą jednocześnie, był neapolitańczyk Gaëtano Gioia (1764—1826). Dzięki odwiedzinom Vestrisa przemienił się w ciągu jednego dnia z jezuity w baletmistrza. Skomponował ni mniej ni więcej, jak 221 baletów, między innemi: Napoleon jako Cezar w Egipcie, Wesele Figara, Nina pazza per amore, Dwóch grenadjerów, Sapho, Donna militare, Flet zaczarowany, Niobe, Kenilworth, i t. d., i t. d. Wiele z nich wędrowało anonimowo po Europie. W „Sapho" usiłował dokonać interesującego eksperymentu, który polegał na tem, że starożytna poetka wygłaszała swoją improwizację li tylko przy pomocy natchnionych gestów. Podobno to doświadczenie u-

dało się znakomicie, a widzowie wielce zadowoleni oklaskiwali z zapałem ten niemy poemat.

Carlo Blasis rozpoczyna swoją działalność w okresie przejściowym (1820 — 1830), który dzieli śmierć Vigana od pierwszych triumfów Marji Taglioni. Sława, którą zdobył jako twórca i inscenizator baletów, osiągnęła w tym właśnie czasie najwyższy stopień, jego zaś działalność literacka jest wstępem do owocnej pedagogicznej działalności lat następnych. W Paryżu taniec teatralny popadł w zupełny letarg, jedynymi jego przedstawicielami są dwa cienie zamierającego klasycyzmu: Gardel i Vestris, młodszy. Dopiero słynny Vigano odświeża tradycje pantomimy baletowej i podnosi ją do wysokiego poziomu, budząc tem zachwyt zwiastuna romantyki francuskiej Stendhala. Carlo Blasis występuje w decydującym momencie, kiedy dokonywuje się w dziedzinie tańca nowa rewolucja: przemiana baletu klasycznego na romantyczny. Lata trzydzieste wnoszą do tematów baletowych pierwiastek idealny, ballerina zdobywa znaczną przewagę nad tańcem męskim, a wszystkie pozostałości rokoka zostają bezwzględnie usunięte. W dążności do seraficznych wyżyn, taniec zostaje przeładowany motywami etnograficznymi. Ruch literacki wtargnął i do baletu. Scribe szuka tematów baletowych u Goethego, Perrat u Wiktora Hugo, a Teofil Gautier i Teodor de Banville piszą libretta baletowe.

W walce, która się wytworzyła pomiędzy starymi a młodymi, Blasis jest czemś w rodzaju pośrednika.

Na przeciwieństwa pomiędzy rutyną a nowością patrzy wyłącznie z literackiego stanowiska i rozstrzyga raczej w duchu pojednawczym. Główne jego zadanie polego na tem, aby łódź klasycznego tańca skierować do brzegu romantycznego baletu. Nie ma on tej wojowniczości, którą pięćdziesiąt lat temu ujawnił w swoich gorących listach Noverre. Blasis jest konserwatywny, ale jednocześnie skory do ustępstw. Do jego wielkich zalet należy niemal encyklopedyczne wykształcenie, doskonałe opanowanie techniki duchowej i zdolności pedagogiczne. Dzięki tym właściwościom stworzył dzieło p. t. „The code of Terpsichore", które jakkolwiek nie posiada ostrości pamfletu, zachowało swoją wartość aż do dzisiaj i jest wciąż jeszcze najlepszym wstępem do nauki sztuki tanecznej.

Carlo Blasis urodził się w listopadzie roku 1803 w Neapolu. Jego ojciec, kompozytor Francesco Antonio Blasis wyprowadzał swój ród od cesarza Tyberjusza. Dzieciństwo i młodość spędził przyszły mistrz baletu w Marsylji. Jak na tancerza otrzymał bardzo staranne wykształcenie. Pod kierunkiem wybitnych fachowców kształcił się w malarstwie, rzeźbie, geometrji, wyższej matematyce, literaturze i tańcu. Z muzyką zaznajomił się za pośrednictwem ojca, który uchodził za wybitnego, współczesnego kompozytora. Studjów dopełnił wreszcie na uniwersytetach w Bolonji. Padwie i Florencji.

Od najwcześniejszych lat objawiał zdolności taneczne, mając zaledwie lat dwanaście wystąpił z ol-

brzymiem powodzeniem w Medjolanie, co spowodowało rodziców do zaaranżowania tournée po miastach francuskich. W cztery lata potem debjutuje świetnie w operze paryskiej i kształci się tamże w dalszym ciągu pod kierownictwem Gardela, ale niezmierne intrygi zmuszają go do opuszczenia Paryża. Od tej chwili pracuje w medjolańskiej Scali, wyjeżdżając raz po raz na gościnne występy. W roku 1826 tańczy z bajecznem powodzeniem w królewskim teatrze w Londynie. Żeni się wówczas z wybitną artystką mimiczną Annunciatą Ramaccine. W niedługi czas potem nieszczęśliwy wypadek przekreśla jego karjerę jako tancerza. Blasis podczas próby w San Carlo wywichnął sobie nogę i przez wiele lat nie może się pojawić na scenie.

Już podczas pierwszego pobytu w Medjolanie inscenizował wiele tańców w operze, teraz z konieczności musiał rozwinąć wzmożoną działalność jako baletmistrz, pisarz i pedagog. W niedługim czasie on i jego żona zostają powołani jako profesorowie do akademji medjolańskiej cesarsko-królewskiego teatru. Mimo to Blasis nie wyrzeka się swoich wędrówek. Odwiedza Wiedeń, Lizbonę i Warszawę (1856), gdzie inscenizuje tańce alegoryczne z okazji koronacji cesarza Aleksandra II. W roku 1864 wyjeżdża do Moskwy, a w 1878 umiera w Cernobbio.

Samo wyliczenie baletów, które skomponował, wykazałoby jasno, jak bardzo wszechstronne było jego wykształcenie. Blasis sam klasyfikował swoje dzie-

ła wedle tradycją uświęconych rodzai. Znajdujemy więc balety epiczne, albo komiczne, np.: „Gniew Achillesa", balety z ogólnej historji („Cyrus", „Osiris"), mitologiczne („Omfale", Phaedra i Hippolyt"), anekreontyczne („Narcyz i echo"), greckie („Alcybiades") rzymskie („Kaligula"), średniowieczne („Columbus", „Ugolino"), biblijne („Judyta", „Raj utracony"), orjentalne („Mokanna albo prorok kłamliwy"), poetyczne („Pandora", „Wikingowie"), różnego rodzaju („Zbójcy i dama"), komiczne („Wieśniaczka w Paryżu" albo „Awantury hiszpańskie"). Wogóle napisał Blasis osiemdziesiąt baletów, nie licząc licznych wkładek operowych i koncertowych.

Poza znajomością literatury i historji wszystkich czasów, był również wielbicielem współczesnych wielkości. I tak np. inscenizował najpierw w teatrze neapolitańskim, a potem w Warszawie, wielki choreograficzny poemat „Faust albo duch złego", przyczem motywy czerpał z Goethego i Klingera. „Manfred" Byrona posłużył mu jako temat do widowiska baletowego w siedmiu aktach z prologiem. Osoba zaś angielskiego poety znalazła zastosowanie w balecie „Byron w Wenecji".

Blasis był najwybitniejszym i najrozumniejszym pedagogiem współczesnym. Jego akademja była internatem, do którego mogła zyskać wstęp tylko ograniczona ilość osób. W kursie wstępnym brało udział tylko 32 wychowanków, poczem następowało ogólne przesuwanie na pierwszy i trzeci rok. Kto zdał wszyst-

kie egzamina przechodził do klasy najwyższej, gdzie ćwiczono się przez trzy godziny w tańcu pod kierunkiem samego mistrza i jedną godzinę w pantominie u Annunciaty jego żony i uczennicy. Blasis rozpoczynał od tańców solowych, potem zwiększał liczbę uczestników i przechodził do skomplikowanych ewolucyj grupami. Tak samo Anunciata kształciła uczniów od mimicznego monologu do djalogu, rozwijając wreszcie całe dramatyczne motywy. Oprócz tego musieli wszyscy uczyć się: mężczyźni gry na skrzypcach, kobiety gry na fortepianie. Dbano również o wiadomości ogólne. Nauka była bezpłatna. Uczniowie, którzy przeszli cały kurs i brali udział w przedstawieniach publicznych, otrzymywali tytuł „emiriti" i wciąż wzrastającą pensję.

Blasis był dzieckiem swego czasu, swoje koncepcje plastyczne czerpał od epigonów stylu klasycznego, był częstym gościem w pracowni Thordwaldsena i Bartoliniego, zachwycał się obrazami tak mało interesującego malarza, jakim był Camaccini, a jego sympatje muzyczne obracały się w umierającym już świecie Cherubiniego, Spontiniego i t. d., mimo to jednak miał dość rozumu, cierpliwości i wykształcenia, aby stworzyć doskonałą szkołę i obdarzyć Europę całym zastępem wybornych adeptów sztuki tanecznej.

Jego wszechstronność była zdumiewająca. Nieraz zdarzało się, że szkicował na scenie całą choreograficzną budowę baletu, potem rysował poszczególne grupy, kostjumy, akcesorja, dekoracje i urządzenia

techniczne, wreszcie komponował muzykę i udzielał potrzebnych wskazówek co do instrumentacji.

Pracował od 14 do 15 godzin na dobę i w ten sposób mógł łatwo stworzyć olbrzymią ilość dzieł, do najrozmaitszych dziedzin się odnoszących. Był w jednej osobie historykiem i teoretykiem tańca, badaczem obyczajów, biografem wielkich ludzi, biologiem, anatomem i filozofem. W swoim dziele „L'huomo fisico, intellettuale e morale" dał synoptyczne tablice ruchów i gestów, tworzących system filozoficzno, plastyczno - etyczny. Pozostawił niewydrukowane dzieło o stu tańcach narodowych. Pisał o pantominie, o starym teatrze rosyjskim, o greckiej i rzymskiej sztuce teatralnej, o genjuszu i filozofji angielskiej literatury, ogłosił szereg biografij Garricka, Pergolesiego, Vigana, Gardela i t. d., i t. d.

Poza tem jest jeszcze namiętnym zbieraczem sztychów, rysunków, rzeźb, obrazów, kameji, klejnotów, instrumentów i wszelkich starożytności. Jego kolekcja zostaje oceniona na 200.000 lirów.

Blasis uczynił godny podziwu wysiłek, aby zebrać całą wiedzę o balecie i złączyć ją z pojęciami estetycznemi i psychologicznemi współczesnej mu epoki. Dlatego też w czasach dzisiejszych, kiedy z wielkim trudem wyłania się forma nowego baletu i kiedy powstają odrodzone klasyczne formy, dokładne poznanie dzieł tego sumiennego i wszechstronnego mistrza może przyczynić się do uniknięcia wielu błędów i wskazania nowych możliwości.

KRÓLOWE TAŃCA.

Wielka rewolucja francuska, która wywołała tak gwałtowny przewrót społeczny i obyczajowy, która zmiotła z widowni arystokrację francuską wraz z ich rozkosznem życiem, nie zaznaczyła się zbyt doniośle ani w historji tańca towarzyskiego ani teatralnego. Jedyne niemal wspomnienie, jakie po niej zostało, poza dzikiemi orgjami tanecznemi na ulicy i carmagnolą, to „święto najwyższej istoty", jeden z owych „ballets ambulatoires", które wprowadzono w tych czasach znowuż. Autorem tego widowiska był słynny malarz rewolucyjny David. Były to uroczyste rytmy taneczne w starożytnych kostjumach, przy dźwięku patrjotycznych melodyj. Nie brakowało naturalnie najrozmaitszych alegoryj. A więc posągi wolności, wozy wolności, góry z ołtarzem ojczyzny, członkowie konwentu występowali przytem ustrojeni w kwiaty i owoce, a dziewice rewolucyjne w białych szatach z wieńcami róż. Śpiewano hymny na cześć ludzkości i braterstwa, raz po raz w namiętnem uniesieniu wo-

łano: „vive la république". Sam Robespierre, z właściwą mu sztywną godnością, obracał się w kręgach tanecznych.

Poza tem jednak dokonywuje się powolne, ale nieuniknione przeobrażenie się baletu klasycznego na romantyczny. Ta przemiana odbywa się niemal żywiołowo, bez walk namiętnych i dyskusyj. Ewolucja, którą rozpoczął swojem namiętnem wystąpieniem Noverre, a którą już częściowo przeprowadzili Vigano i Blasis, nie potrzebuje już teraz żadnych uzasadnień teoretycznych, nadmiaru filozofji i erudycji. Zniknęli na lat dwieście uczeni choreografowie, owe wielkości sławione przez publiczność, artystów i uczonych. Cały splendor baletu romantycznego należy wyłącznie do kobiety, do tancerki, ona staje się królową baletu i wreszcie doprowadza do tego, że stają się niepotrzebne wielkie grupy, kunsztowne ewolucje, barwność najrozmaitszych kostjumów, akcja i intryga. Jej wdzięk, jej czar jest tak silny, że wystarcza, aby ona sama tańczyła.

Balet romantyczny, wprowadzając na scenę te same wartości, co i w poezji współczesnej, musiał wysunąć na pierwszy plan owo „das ewig weibliche", niedoceniane i niezrozumiane w balecie klasycznym Tancerka ze swoim niesamowitym, niezbadanym wdziękiem, który analizować i opisywać może tylko poeta, skupia w sobie całe zainteresowanie widowni. Najpiękniejszy i najokazalszy balet nie wywoła należytego wrażenia, jeśli nie będzie owej sylfidy zwiew-

nej, która przebiegając lekkiemi stopami porywa za sobą oczy i serca ludzkie.

Cztery gwiazdy jaśnieją w tym czasie: Marja Taglioni, Fanny Elssler, Carlotta Grisi i Fanny Cerito.

Taglioni, którą Blasis nazywa „la sylphide de l'opera", urodziła się w Sztokholmie 23 kwietnia 1804 roku. Była ona córką choreografa znanego we Francji i Niemczech. Jego wskazówki miały bardzo wielkie znaczenie dla jego córki. Stary mistrz, godząc się z duchem czasu, przestrzegał, aby dekoracje, na tle których występuje jego córka, były najzupełniej romantyczne. Rupieciarnia klasyczna poszła w kąt. Piękne sylfidy z pierwszej połowy XIX wieku zostawiły swoim następczyniom jeden tylko atut, a mianowicie piękno odsłoniętego i niczem niekrępowanego ciała, które miała wyzwolić dopiero Izadora Duncan. Wtedy jeszcze noszono różowe trykoty, tylko zamiast greckich koturnów wprowadzono jedwabne buciki i pantofelki. Używano również w wielkich ilościach tiulu, gazy i tarlatanu, tych akcesoryj potrzebnych zwłaszcza dla wszelkich duchów i widziadeł.

Marja Taglioni była jedną z najsłynniejszych baletnic. Jej taniec — czytamy w jednej z biografij artystki — był darem natury, ideałem genjuszu. Pozostanie ona na zawsze jako idealny typ wdzięcznego rodzaju, jako wzór doskonałości.

Teofil Gautier, entuzjastyczny wielbiciel, świetny znawca baletu i autor wielu librett, pisze o Taglio-

ni w jednym ze swoich znakomitych feljetonów: „Ona jest genjuszem, jeśli zgodzimy się, że to słowo ma oznaczać zdolność, rozwiniętą do najwyższych granic — w tym samym stopniu, jak u lorda Byrona lub Lamartina; widzimy u niej takie „ronds de jambe's" i takie poruszenia ramion, o którychby można pisać długie poematy."

Z czasem jednak jej postać zaczyna usuwać w cień groźna rywalka, która przybyła z Wiednia do Paryża. Jest to Fanny Elssler. Zasłynęła ona zwłaszcza jako wykonawczyni starego tańca hiszpańskiego, zwanego „cachoucha" i polskiego krakowiaka. Niebawem widownia, a potem cały Paryż podzielił się na dwa obozy: „elssleristów" i „taglionistów". Spór przeniósł się także i do krytyki artystycznej, która zastanawiała się nad tem, co większą przedstawia wartość, czy piękno wyrażone przez ciało, pozbawione prawie materjalnych powabów, przez wdzięk sylfidy unoszącej się w powietrzu, niby zjawa powiewna, czy też przez tańce, będące uosobieniem zmysłów i radości życia.

I Gautier zastanawiał się gruntownie nad tem zagadnieniem, przyznając w końcu wyższość Fannie Elssler. Jest ona bowiem bardziej ludzka, a przez to nam bliższa.

Poza jej cudowną budową ciała, nogami Djany, czystemi i szlachetnemi rysami twarzy, poza ramionami o naturalnej, jedwabistej białości, oczami, pełnemi szelmowskiego wdzięku i poza dziwnym, niepo-

kojącym uśmiechem zdumiewa jeszcze i to, że Fanny Elssler potrafi jednego i tego samego wieczoru odtworzyć dwie kreacje zupełnie się między sobą różniące, ale zawsze z jednakową świeżością i nieopisanym urokiem. To też urocza tancerka święci triumfy takie, których my już dzisiaj nie rozumiemy i które tylko do pewnego stopnia możemy porównać z rozgłosem, jaki osiągnęły najsłynniejsze gwiazdy kinematograficzne.

Fanny Elssler ma u stóp swoich obie półkule i to przez przeciąg długich lat. Najpierw Wiedeń, Paryż i Londyn, a potem triumfalny pochód przez całą Amerykę. Tańczy na okrętach i rozsiewa radość życia nawet w więzieniach, a kiedy wchodzi do kościoła, kroczy pomiędzy dwoma szpalerami ludzi, patrzących na nią z podziwem i szacunkiem. Zjawiwszy się w Waszyngtonie na posiedzeniu obu izb, zostaje uczczona przez powstanie wszystkich posłów. Matki podawały jej swoje dzieci, prosząc o pocałunek, który miał je uwolnić od trosk i smutków życia. Kiedy tańczyła, na scenę przylatywały białe gołębie, składając u jej stóp poematy, w Rosji zasypano ją złotem i klejnotami, a kiedy była smutna, płakały dzieci i starzy, cała orkiestra i cały balet. W pełni powodzenia i sławy Fanny Elssler opuściła scenę, nie chcąc przeżyć samej siebie. Złożyła przez to jeszcze jeden dowód niezwykłej umiejętności życia.

Na choreograficznym horyzoncie zajaśniała tymczasem nowa gwiazda, włoszka z kasztanowatemi pu-

klami — Carlotta Grisi. Z początku występowała z miernem powodzeniem i zajaśniała dopiero w r. 1841 w balecie „Gisella", który stworzył Gautier wraz z kompozytorem Adamem i choreografem Saint Georges. Zdawało się, iż po triumfach Taglioni i Elssler, trudno będzie nowej królowej tańca podbić Paryż, a potem świat. Grisi dokonała tego, gdyż wedle świadectwa współczesnych, zdołała połączyć w zachwycającą całość zalety obu swoich słynnych poprzedniczek i w ten sposób stworzyć nowy typ tancerki.

Mimo włoskiego pochodzenia i nazwiska — opowiada Gautier — jest Carlotta blondynką, jej włosy są conajmniej w kasztanowatym odcieniu; oczy niebieskie, dziwnie błyszczące i pełne wielkiej łagodności. Na jej malutkich, delikatnych, dziecinnych ustach igra niemal bez przerwy świeży naturalny uśmiech, który nie przypomina w niczem tego steoretypowego uśmiechu, co martwieje na ustach aktorek jako grymas odrażający. Jej kolor ciała posiada delikatność i świeżość, można go porównać do świeżo rozkwitłej róży herbacianej. Jest dobrze zbudowana, jakkolwiek lekka i smukła, nie odznacza się w najmniejszym nawet stopniu tą chudością anatoniczną, które tancerki czyni podobne do koni, na wyścigi wytrenowanych, będących przeważnie zespołem muskułów i kości. Nic w niej nie zdradza zmęczenia ani natężenia. Jest szczęśliwa, że może tańczyć, jakby była młodem dziewczęciem na balu, a jednocześnie wykonywuje z zupełną swobodą rzeczy najtrudniejsze.

Grisi tańczyła z wielkiem powodzeniem w najsłynniejszych współczesnych baletach.

Sylfidą podobną do Taglioni była Fanny Cerito, o której mówi jej biograf, że aby opowiedzieć w plastyczny sposób o jej talencie, „trzebaby być samemu sylfem i umaczać pióro w eterze."

Poza temi znakomitemi tancerkami, była jeszcze cała plejada mniej słynnych, ale pełnych wdzięku artystek. A więc Rosati i Amalia Ferrari, Emma Livry, Zina Richard, Laura Fonta, Fioretti, Boschetti, Beaugrand, Fiocre, Rita Sangalli, Lola Montez, Subra, Rosita Mauri i t. d.

Ten rozkwit baletu kończy się około roku 1848. Po gwałtownych wstrząsach, życie w całej Europie ułożyło się na modłę bardziej mieszczańską. Niema już tych, którzyby zapełnili całe swoje życie podziwianiem tańczących znakomitości. Życie staje się coraz trudniejsze i poważniejsze. Sylfidy, krążące wśród blasków księżyca pomiędzy konarami drzew olbrzymich, umierają zabite spojrzeniem chłodnem i trzeźwem. Surowy powiew pozytywizmu płoszy tę grę romantyczną i niema widziadeł, bo niema już marzeń. Rozkosze artystyczne zmieniają swój posmak. Opera usunięta w cień przez balet, teraz dokonywuje srogiego rewanżu i pozwala na kręgi taneczne tylko wówczas, kiedy są one ilustracją jej treści. Muzyka Beethovena zatacza coraz szersze kręgi, a olbrzymia działalność Ryszarda Wagnera ma w krótkim czasie zawładnąć sceną. Kult baletu prowadzi w dalszym cią-

gu tylko kilka wielkich scen europejskich, a przedewszystkiem ukrywa się on w Rosji, aby dopiero z początkiem dwudziestego wieku wyruszyć w triumfalnym pochodzie po całym świecie.

Ponieważ jednak coraz mniej zrozumienia dla istotnych wartości tańca, jego przedstawiciele kładą coraz to większy nacisk na trudności techniczne. Wskutek tego wyłania się taniec akrobatyczny, cyrkowy i kabaretowy. Wymaga się od niego wciąż nowej sensacji, pomysłowości formalnej i dreszczu zmysłowego. Wciela się on w program „variété" owego specjalnego widowiska, tak bardzo dopasowanego do nerwowej pożądliwości wrażeń zmiennych. Tancerki tańczą solo przez kilka minut zaledwie, pomiędzy numerem akrobatycznym a żonglerem, albo ekscentrycznym klownem. Istnieją talenty godne uwagi. Cleo de Merode, kochanka króla belgijskiego, hiszpanki Otero i Guerero, rosjanka Łabuskaja, dzika australijka Saharet, Loie Fuller ze swojemi świetlnemi serpentynami, ale nikt nie poświęca im zbytniej uwagi. Są one tylko krótkiem, przemijającem wrażeniem. Sztuka tańca, zaprzęgnięta do rydwanu pospolitych uciech zmysłowych, chyli się ku upadkowi. Tęsknoty poetów, które wplątały się niegdyś w jej zawrotne kręgi, uciekają przerażone. Goreją jaskrawe światła, gra muzyka pospolita i stereotypowa, a na scenie zjawia się Terpsychora o twarzy powleczonej różem, ustach karminowych, błyszczącemi nienaturalnie oczyma, w krótkich spódniczkach i ku zadowoleniu ciżby, pijanej

i nawpół przytomnej, zaczyna swój taniec rozpasany, bezwstydny i podniecający. A po skończonym „numerze" zjawia się na sali z uśmiechem jałowym i przysiada się do tego stolika, gdzie leją się strumienie szampana i dźwięczy złoto...

Tam zaś, gdzie przechowuje się idea tańca istotnego, następuje coraz to dalej posunięta skostniałość form, nonsens o podłożu szlachetności martwej. Dopiero wielki wysiłek wyszydzonej i niezrozumianej z początku Izadory Duncan przywraca sztuce tanecznej straconą godność i wlewa w jej starczy organizm odradzający eliksir młodości. Ta epoka ostatnia nie skończyła się jeszcze i trwa bez ostatecznych jeszcze rezultatów w dniu dzisiejszym.

W DOBIE MENUETA

Pierwsza połowa XVII wieku to powolne zamieranie włoskich tradycji tańca towarzyskiego, a następnie tworzenie nowych form. Inicjatywę w tym kierunku obejmuje Francja. Dawne pawany i galardy, wszystkie kunsztowne pląsy, owe podziwiane przez renesans skomplikowane dzieła mistrzów tańca zostają zapomniane. Leżą pogrzebane w książkach Carosa i Negriego. Tych książek zaś nikt nie otwiera i nikt nie czyta, bo niktby już ich nie zrozumiał. Nawet zajmujący podręcznik kanonika Arbeau należy do przeszłości. Publikacja Menetriera, która pojawiła się około roku 1680, jest poświęcona niemal wyłącznie baletowi i dlatego ani na taniec towarzyski nie wywarła żadnego wpływu ani nie może być uważana na źródło, służące do jego poznania. Dopiero słynna książka o tańcu Feuiletta z roku 1700 jest wiernem odbiciem współczesnej obyczajności tanecznej.

Wiek XVII dokonał pracy niezmiernie subtelnej i bogatej.*) Wykształcił w znacznym stopniu zmysł należytej propozycji, zadowolnił wszystkie potrzeby towarzyskie, działał systematycznie w kierunku udoskonalenia plastyki ruchomej, nadał tańcowi towarzyskiemu piętno widowiska i zupełnej wyłączności arystokratycznej, swobodne pląsy wesołych wieśniaków przemienił na dostojną ceremonję, a jednocześnie wciąż starał się o odrzucenie sztywnej, konwencjonalnej formalistyki. Społeczność francuska jakby zdawała sobie sprawę z odpowiedzialności, skoro staje się bezapelacyjną wyrocznią dla całej Europy. Spadek, który otrzymała od Włoch, zostaje przekształcony przez nią na ogólną kulturę, a prawa, które tworzy Paryż, mają przez długi czas obowiązywać cały świat. Jakkolwiek istnieje niewątpliwy związek pomiędzy pierwszemi usiłowaniami tanecznemi włoskiemi a następującemi po nich nowemi tańcami francuskiemi, działalność Francji jest samodzielna choćby z tego powodu, że opiera się ona na przekształcaniu pląsów ludowych, którym dotychczas prawie żadnej nie poświęca uwagi. Oto co pisze pani de Sevigné, której listy są najzupełniej miarodajne dla współczesnej epoki:

Moje największe zmartwienie polega na tem, że Ty nie możesz zobaczyć, jak tu na wsi tańczą „bourrés". To przechodzi doprawdy wszelkie ocze-

---

*) *Oskar Bie*, Op. cit.

kiwanie. Wieśniacy i wieśniaczki ujawniają więcej poczucia rytmu od Ciebie, a przytem ileż lekkości, ileż zręczności — jednem słowem, jestem tem zachwycona".

Pani de Sevigné jest tak bardzo zachwycona, że każdego wieczoru zamawia grajków i każe wieśniakom tańczyć przed sobą. W ten właśnie sposób powstały wszystkie wielkie tańce w epoce Ludwika XIV. Owych „bourrés" nie jesteśmy już w stanie zrekonstruować, trwały one bowiem tak krótko, że we współczesnych podręcznikach tańca został po nich ślad mało widoczny. O wiele lepiej powiodło się bretońskim „passepieds" i menuetom z Poitu — zdobyły sobie całe stulecia.

Przed menuetem, częściowo jednocześnie z nim, kwitnął kurant. Ten taniec powstał w pierwszej połowie XVII wieku, menuet zaś w drugiej. Kurant, o którym już wspomnieliśmy, w jednym z poprzednich rozdziałów, utrzymał się jako taniec uroczysty, przypominający zarówno pawanę, jak i poloneza i w tej formie znaleźć go można jeszcze w podrzęcznikach z XVIII w. Rychło jednak został zupełnie w części usunięty przez menueta, który trwa niemal przez wiek cały i zostaje dopiero zwyciężony przez angielskiego kontredansa, ów taniec demokratyczny, w którym wszyscy tańczą ze sobą. W XIX wieku wyłania się walc, który mimo form zmiennych i nazw różnych utrzymał się aż do czasów dzisiejszych.

„Taki właśnie jest obraz tańca towarzyskiego

w wielkiej epoce francuskiej: kurant, jako most pomiędzy przeszłością, menuet, jako wystylizowanie pląsów ludowych w formie tańca parami, kontredans jako równość społeczna. Kurant zatrąca jeszcze o Włochy, menuet jest tworem wyłącznie francuskim, kontredans zjawia się razem z wpływami angielskiemi, które dopomogły do przekształcenia osiemnastego stulecia ze starej epoki w nową". Za czasów Ludwika XIV taniec towarzyski rozpoczyna stadjum pełnego rozkwitu i zupełnej świadomości. Posiada własne uzasadnienia, własne metody i systemy, jest także popierany przez Państwo. Podobnie, jak przedtem malarstwo, tak teraz i taniec na mocy edyktu królewskiego z roku 1662, zdobywa własną akademję. Pierwsi jej członkowie, to trzystu najwybitniejszych mistrzów tańca. W manifeście, wydanym z powodu założenia tej instytucji, powiedziano między innemi:

Francja zdaje sobie sprawę już od dłuższego czasu, że sztuka tańca jest początkiem każdego pięknego ćwiczenia. Ona to właśnie poprawia przyrodzone błędy ciała i zmienia jego złe przyzwyczajenia. Użycza tej przyjemnej powierzchowności i tego wdzięku, który sprawia, iż wszystkie poruszenia stają się miłemi. Ci, którzy ją pielęgnują, posiadają umiejętność swobodnego poruszania się w towarzystwie. Sztuka tańca umożliwia swoim przyjaciołom wydobycie się w sposób przyzwoity z najbardziej zawikłanych okoliczności. Ona wreszcie czyni każdego bardziej sposobnym do służby dla swego władcy".

Te poglądy, które są przetłómaczeniem na styl „wielkiego stulecia" greckich pojęć o tańcu, świadczą o tem, jak wielką wagę przywiązywano wówczas do sztuki tańca. Słusznie jednak podkreśla Oskar Bie, że akademje tańca nigdy nie ujawniły pozytywnego działania. Nie udało się żadnemu najgenialniejszemu nawet mistrzowi tańca upowszechnić którąś ze swoich indywidualnych kreacyj. Twory profesorskie umierały zazwyczaj, pozbawione rumieńców życia. Nie umiemy wymienić nazwiska tego, który wynalazł pawanę, kurant, walca lub polkę. Pécour utorował drogę menuetowi, a angielski tancmistrz zaszczepił we Francji kontredansa, ale oba tańce powstały samorzutnie, i tak, jak w innych wypadkach są rytmicznem objawieniem pewnych form społecznych, wyrażały swoją epokę. Taniec towarzyski, to nieraz podświadome wypowiedzenie się sił utajonych, ale niemniej rzeczywistych. Dzięki temu, rozpowszechnia się on z piorunującą szybkością i staje się ulubionym przez wszystkich, bez względu na to, czy się podoba znakomitym fachowcom i przeciętnym moralistom. Niejednokrotnie i z jednej i z drugiej strony brakowało zamachów na jego istnienie, ale dzięki tym korzeniom, które tak głęboko zawsze zapuszczał w życie spółczesne, wychodził z tej walki zawsze zwycięsko. Nie pomoże tedy nigdy żadna krucjata moralna przeciwko tańcom przyjętym. Jest takim, jakim być musi. Niewątpliwie bywa i nie moralny, ale jego niemoralność płynie z obyczajów

niemoralnych. Formę tańca można tylko zmienić przez przekształcenie obyczajów, których jest on najczulszem, najwierniejszem odbiciem.

Menuet „król tańca i taniec króli" jest najbardziej reprezentatywnym tańcem, „ancien regiméu", Jest on tak ściśle zespolony ze swoją epoką i tyle ma w sobie wyrazu współczesności, że nie jesteśmy w stanie jej bez niego zrozumieć i naodwrót. Ten taniec misterny i w stosunku do innych filigranowy (menu mały), nie może być odtańczony inaczej, jak w kostjumach współczesnych, na tle dekoracyj odpowiednich. Menuet na współczesnej sali balowej we frakach i w dzisiejszych sukniach titinowatych byłby nonsensem. Domaga się on tego kolorytu i tej wyrafinowanej, sentymentalnej poezji, którą tak genialnie odtworzył w swoich płótnach biedny nauczyciel i samotnik na śmierć skazany, Watteau. Oto ogrody, jakby z bajki, ogrody rokoka, o kunsztownych wodotryskach, strzyżonych szpalerach i rzeźbach ukrytych pomiędzy zielenią drzew. Kobiety i mężczyźni, podobni do cacek porcelanowych, tańczą na trawnikach, pokrytych mchem i kwiatami, w takt łagodnych i miłych dźwięków, które płyną do nich z zarośli.

Ten taniec jest tak wystylizowany, tak kunsztowny i tak pełen dobrego wychowania, że każdej chwili możnaby go przenieść na scenę i bez żadnego trudu powtórzyć przed tysiącami widzów, w blasku świateł i na wzniesieniu. Ci ludzie zdają się nie zapominać ani na chwilę o swojej roli, o swoich ruchach

i o swoim geście. Te wszystkie „fêtes" i „assemblées galantes" są gotowemi widowiskami, w których przyroda odgrywa jedynie rolę teatralnej dekoracji. Nic się w zasadzie nie zmienia, nawet wtedy, kiedy milknie muzyka i beztroskie towarzystwo zasiada parami na marmurowych ławkach, gdzie się szepce, rzuca słówka z za wachlarza i wymienia tkliwe spojrzenia. Ludzie rokoka nie znali wielkich namiętności, nie pożądali gwałtownego porywu uczuć, ani w dobrem, ani w złem znaczeniu. Całe ich życie obracało się w wystylizowanej pozie, odznaczali się wdziękiem i gracją kasty zdegenerowanej, splatali życie w jeden łańcuch festynów i rozkoszy nieprzerwanych, nagięli do tego i tak już giętką moralność, ukryli rozpustę pod formą sztywnego konwenansu, tak, jak ciało rokokowej Afrodyty ukrywało swoje powaby pod rusztowaniem ówczesnej krynoliny, rumieńce prawdziwe pod pokładami pudru i szminki, a włosy w olbrzymich perukach. Ta epoka osiągnęła grację i wdzięk kosztem wielu innych przejawów ducha ludzkiego, które odżyć mogły i w pełni rozkwitnąć dopiero wśród potoków krwi i rozwydrzonych tłumów proletarjatu.

Dopiero gilotyna zmiotła z powierzchni ten świat, który oglądamy dziś na obrazach Watteau, Lancreta i Saint Aubina. Ucichła wdzięczna muzyka, zamarły takty menueta, wdzięczna zabawa została brutalnie przerwana.

Ponieważ ludzie z czasów rokoka mieli bardzo

wiele czaru, nic dziwnego, że ich taniec menuet należy do tańców najtrudniejszych. Podczas długiej epoki jego panowania, powstało wiele złożonych i skombinowanych pas, które były bardzo trudne do wykonania ze względu na powolność tańca. Tańce wolne bowiem wymagają znacznie większego poczucia rytmiki i precyzji w wykonaniu, niż tańce szybkie, gdzie chodzi tylko o zachowanie głównych linij.

Menuet należy również do epoki największego rozkwitu tańca we Francji. Jak to już nadmienialiśmy i jak to potwierdzają wszystkie podręczniki taneczne, powstał z tańca ludowego. Akademja paryska była z początku bardzo przeciwna temu prowincjonalnemu wynalazkowi. Ale jego wdzięk i różnorodność figur niebawem zwyciężyły i usunęły w cień panujący dotychczas wszechwładnie kurant. W roku 1653, słynny kompozytor Lully skomponował pierwszego menueta, a kiedy Ludwik XIV począł go tańczyć z wielkiem zamiłowaniem, zwyciężył na całej linji i stał się ulubionym przez całe ówczesne towarzystwo. Uchodził on, zresztą zupełnie słusznie, za szczyt sztuki tańca. Po nauczeniu się kuranta i jakiej takiej pewności w „mouvement", trzeba było się jeszcze kształcić conajmniej trzy miesiące, aby osiągnąć zupełną umiejętność.

Menuet jest tańcem jednej pary, polegającym na tem, że tancerz i tancerka tańczą naprzeciwko siebie, a potem oddalają się, wykonywując swoje „pas" zupełnie samodzielnie. Nie odbywa się to zaś w linji

prostej, lecz na różnych drogach, które można określić kształtem litery S, cyfry 2 i litery Z. Pod panowaniem Ludwika XV i XVI figury menueta stają się coraz bardziej kunsztowne i złożone, w nauce choreografji to rozdział poprostu olbrzymi, wymagający niepospolitych studjów. Ileż np. odmian, ile różnych odcieni w reweransie menuetowym, w stosunku do starych, długo taktowych poczynań tańca renesansowego. W przeciągu czterych taktów powtarza się po trzykroć gra wdzięcznego zdejmowania i wkładania kapelusza. Każdy gest jest nie tylko wystylizowany, ale posiada głębsze znaczenie. Każda część ciała, każdy szczegół stroju bierze wymowny udział w tym tańcu, o którym mówiono, że wypowiada miłość w sposób najbardziej wymowny — i nie tylko miłość, ale wszystkie niemal ówczesne obyczaje, a nawet poglądy i treść wewnętrzną. Żaden taniec nie osiągnął takiego blasku i takiego rozrzutnego przepychu. „Jest on otoczony nimbem opowieści, anegdot, wierszy i obrazów. Przekazano nam go w różanym gaju sztuki, — mówi Bie. Sławiono nazwiska książąt, którzy dla pięknie tańczącej księżniczki odbywali dalekie podróże". Nie brak malarzy, którzy odtwarzali w nieskończoność wciąż nowe warjanty tej mowy miłosnej. Prawdziwi znawcy objawiali niesłychany entuzjazm na widok pięknie tańczącej pary. Mistrze tańca, jak np. Marcel, którzy odznaczali się szczególną zdolnością w tańczeniu menueta, byli bożyszczami ludzi współczesnych.

Żaden taniec, żaden bowiem nie istniał tak długo, nie przeżył tylu zmian, co menuet. Każdy z wybitniejszych mistrzów tańca własne w nim wprowadzał zmiany, a jednocześnie dopasowywano go do charakteru poszczególnych krajów*). Tam, gdzie przerodził się w szeroko rozpowszechnione pląsy ludowe, kładziono nacisk na rozmaitość figur, w wytwornem zaś towarzystwie chodziło przedewszystkiem o sprawność, wdzięk postawy i ruchu. W historji menueta znaczną odegrali rolę dwaj francuscy mistrze tańca: Pecour i Marcel. Pierwszy z nich stworzył „menuet à la reine", drugi zaś jest autorem słynnego „coup de talon", co pozwalało tańczącym damom poruszeniem nogi odrzucić długi tren sukni, który tak bardzo utrudniał tańce. Najtrudniejszy i najbardziej kunsztowny menuet ułożył Gardeli, na zaślubiny Ludwika XVI z Marją Antoniną, pod nazwą „menuet de la cour". Z rewolucją francuską znika on z sali tanecznej, ale żyje jeszcze długo, jako temat w muzyce instrumentalnej, oraz jako stylowy taniec sceniczny i kostjumowy. Słynny menuet z mozartowskiego „Don Juana" jest niejako najwyższym jego wyrazem muzycznym.

Passepied, żywsza odmiana menueta, cieszył się również dość znacznem powodzeniem. Jest to taniec bretoński. Szczególnie lubiła go pani de Sevigné, a jej córka, pani de Grignon, była jedną z jego najlep-

*) Dr. Storck. Op. cit:

szych wykonawczyń. Naturalnie ulegał rozmaitym zmianom, nieraz bardzo kunsztownym, które były zazwyczaj dziełem zawodowych tancmistrzów.

Gawot, uważany powszechnie za pochodną formę menueta, jest w rzeczywistości starszy od niego. Już w „Orchesographie" o. Arbeau, która ukazała się przecież w roku 1588, znajdujemy dokładną o nim wzmiankę. Jest to również taniec ludowy, o charakterze wesołych kręgów. Odznaczał się tem, że po ogólnem kole wysuwała się jedna para, która tańczyła osobno. Gawot kończył się zazwyczaj pocałunkami, najpierw pomiędzy tańczącymi w jednej parze, a potem całowali się już wszyscy na sali. Z biegiem czasu, gawot stawał się coraz trudniejszy i w sposobie wykonania zbliżał się coraz bardziej do menueta, od którego rożnił się tylko żywszem tempem. Wielki Gaetano Vestris podniósł go na takie wyżyny, że nawet dla ówczesnej, tak bardzo w tańcu wykształconej społeczności, był za trudny i przez wiele lat można go było tylko na scenie oglądać. Dopiero, kiedy po straszliwych czasach rewolucji, Napoleon I usiłował przywrócić dworowi swojemu blask życia towarzyskiego, gawot znowu zmartwychwstał. Kiedy jednak nie mógł się przyjąć w starej formie, baletmistrz Gardel przekształcił go na kunsztowne pas de deux. Ta nowa forma polegała przedewszystkiem na zmiennych i różnorodnych figurach. Wciąż jednak bardzo zawiły i wymagający skomplikowanych umie-

jętności nie mógł już wytrzymać konkurencji z łatwemi kontredansami i kadrylami.

W książce kanonika Arbeau znajdujemy jeden jeszcze taniec, który rozwinął się w najrozmaitsze formy, zarówno przed, jak i po epoce menueta. Jest to allemande, jak sama nazwa wskazuje, wywodzi się z Niemiec i jest uważany przez teoretyków tańca nie tylko jako prototyp kontredansa, ale i walca

Tak, jak i w czasach renesansowych, wiek XVII i XVIII zwracał wielką uwagę na wdzięk i rytm ruchów. Zachować dobrą postawę, poruszać się ze swobodą i gracją we wszystkich momentach życia towarzyskiego, to przykazanie powszechnie obowiązujące i cel starannej nauki. Na współczesnych lekcjach tańca przedewszystkiem chodziło o zupełne opanowanie ciała. Kto zdobył nareszcie tę umiejętność, która trwała nieraz nawet lata całe, kto posiadł wszystkie arkana i tajemnice menueta, ten mógł nareszcie przestąpić próg sali balowej. Przedstawiała ona nieraz nieco inny widok, niż w dobie Odrodzenia, kiedy to rycerze w płaszczach, ze szpadami tańczyli z damami w sukniach ciężkich, bogato haftowanych, kiedy te pochody uroczyste przewijały się w tempie poloneza na tle gobelinów mitologicznych i wspaniałych arkad. Teraz kawaler pojawia się w stroju salonowym, w pończochach przewiązanych wstążkami, lekkich pantoflach, w haftowanym fraczku i żabocie, a damy w rogówkach i jedwabnych płaszczykach á la Watteau, które rozpoczynają modę

stylizacji pasterskiej. Rzęsiste światło pada jaskrawemi promieniami na różnobarwną ciżbę i oświetla jednocześnie całą tę wyrafinowaną, zniewieściałą architekturę i dekorację wnętrza. Czasami całe towarzystwo przenosi się na łono przyrody, która musi pełnić posłusznie rolę dekoracji salonowej. Bal dworski jest kwintesencją ówczesnego życia, nic więc dziwnego, że rozkwita coraz wspanialej. Za panowania Ludwika XIV nie brak w nim jeszcze reminiscencyj włoskich. Świadczy o tem opis współczesny, przekazany nam przez Bonneta*). Ta wspaniała uroczystość taneczna odbyła się z powodu wesela księcia burgundzkiego. Galerja w Wersalu została wówczas podzielona na trzy części, zapomocą złotych przegród, na cztery stopy wysokich. Pośrodku wzniesiono podjum o dwóch stopniach, pokryte pięknemi dywanami. Ustawiono na niem fotele, pokryte karmazynowym atłasem, a przeznaczone dla najwyższego dworskiego towarzystwa. Dokoła po obu stronach mieli zasiąść dyplomaci, posłowie i wyżsi wojskowi, za nimi miejsca dla innych dostojników. Na lewo i na prawo galerje dla widzów i jeszcze jedna galerja dla muzyki, która składała się z 24 skrzypiec, 6 oboi i 6 słodkich fletów. Wspaniałe żyrandole i kryształowe świeczniki rzucały światło na całą salę. Król rozesłał zaproszenia do wszystkich wybitniejszych osobistości, prosząc jednak o strój jak najbardziej wykwintny i uroczy-

---

Bonnet. Histoire generale de la danse. 1724.

sty. Najpośledniejszy kostjum męski przedstawiał tedy wartość od 300 do 400 pistolów. Jedwabie, złoto, srebro, brokaty i drogie kamienie błyszczały na każdym niemal kroku. W uroczystości brało udział około 800 osób. Monseigneur i Madame de Bourgogne otworzyli bal kurantem, poczem pierwsza tancerka podała ramię królowi angielskiemu, a pierwszy tancerz królowej angielskiej. Poczem król francuski tańczył z królową angielską, a jej małżonek z księżną burgundzką. W ten sposób taniec ogarnął wszystkich dostojników. Młodzi tańczyli menueta i sarabandę. Podczas pauzy wniesiono ruchome stoły z owocami i suchemi konfiturami. Wino, likiery i napoje orzeźwiające znajdowały się na olbrzymim bufecie. Zabawa trwała aż do rana, król jednak opuścił ją wraz ze swoimi gośćmi o godzinie jedenastej. Po jego odejściu przyszła kolej na tańce lżejsze i bardziej swobodne.

Bale dworskie stawały się coraz bardziej ożywione od chwili, kiedy balet przestał być widowiskiem uprawianem przez najwyższe sfery towarzyskie, a przeniósł się na scenę i został opanowany przez zawodowych tancerzy. Chęć do tańca musiała się tedy wyładować w inny sposób, co się przyczyniło do tem większego rozwoju tańca towarzyskiego. W pewnej części miejsce widowisk baletowych zajęły bale dworskie, tak zwane z powodu swojej wspaniałości „bals parés". Zachowały one jednak przez czas długi pewną ceremonjalność, odzie-

dziczoną po tradycjach włoskich. Świadczy o tem z kolei dzieło słynnego mistrza tańca królowej hiszpańskiej P. Rameau z r. 1734.

Do pięknie ozdobionej sali, gdzie potem odbywała się również uczta dla wszystkich zaproszonych, wchodzą król i królowa. Za nimi książęta i księżniczki krwi, z olbrzymim orszakiem dworzan. Wszyscy w szatach odświętnych. Para królewska zasiada na tronach, a dworzanie stosownie do godności w półkolu pod ścianami. Damy w pierwszym rzędzie, kawalerowie w drugim. Skoro zabrzmiały tony muzyki, łączą się pary i bal właściwy zaczyna się wielkim reweransem. Ten ukłon ceremonjalny, to wcale nie drobnostka. Rameau poświęca mu w swojem dziele aż 24 strony i wymienia z wielką dokładnością wszystkie jego najsubtelniejsze odcienia. Wreszcie król otwiera bal, tańcząc branle . Prowadząc królową, albo którąś z księżniczek krwi, podchodzi do tego miejsca, gdzie się taniec zaczyna i tańczy sam ze swoją damą. Kiedy skończy, udaje się ze swoją tancerką na koniec szeregu i oto zaczynają tańczyć inne pary, aż wreszcie król znajduje się znowu na czele. W ten sam sposób zostaje odtańczony kurant, a następnie gawot. Wreszcie przychodzi kolej na menueta. Kiedy go król tańczy, jest to najbardziej uroczysta chwila wieczoru. Wszyscy obecni stoją i patrzą z podziwem na wytworne posunięcia swego władcy. Po skończeniu tego tańca, król zasiada znowu na tronie i właściwa zabawa towarzyska dopie-

ro się zaczyna. Oto z koła uczestników wychodzi kawaler ze swoją damą. Składa on głęboki ukłon królowi, nieco mniejszy królowej, poczem w bardzo szczegółowych odmianach kłania się pozostałym. Wreszcie pierwsza para tańczy sama jedna, a po skończeniu składa ukłony w ten sam sposób. Ostatni rewerans jest wezwaniem następnej pary do tańca. W tych warunkach, pląsy te były nieraz zadaniem ważkiem i odpowiedzialnem. Tańce jednej pary, na które patrzyło tylu niepospolitych znawców, musiały być wykonane bez zarzutu, bez najmniejszego uchybienia wobec ustalonych przepisów i prawideł. Każdy krok, każde poruszenie było poddane jak najbardziej surowej fachowej krytyce.

Zwyczaje dworu francuskiego naśladowano w całej Europie i w całem ówczesnem wytwornem towarzystwie. Bale, odbywające się w tych samych zasadach, zwały się bals reglés. Ponieważ na tych uroczystościach nie było ani króla ani królowej, wybierano parę, która rozpoczynała taniec. Po pierwszych pląsach zapytywał tancerz swoją damę, która z kobiet ma być jej następczynią. Według panującej etykiety, takie życzenie było obowiązującem rozkazem. Kiedy wszystkie pary już przetańczyły, pojawiała się znowu pierwsza. Bal taki uchodził wówczas za najbardziej udany, jeśli naśladował wiernie zwyczaje dworskie. Dla wszelkiej pewności posługiwano się mistrzem ceremonji, który miał laskę ze złotą gałką i był odpowiedzialny za utrzymanie

porządku i obowiązujących reguł. Bardzo często zdarzało się, że mistrz ceremonji poprostu laską swoją wskazywał damy i kawalerów, mających łączyć się w pary. Byłoby dowodem złego wychowania, gdyby ktoś ośmielił się nie zgodzić na jego życzenie. Nie wypadało również nie tańczyć. Trzeba było najmniej podejść do środka sali i tam złożyć przepisany rewerans.

Te bale dworskie, które w zmienionym charakterze i pod inną nazwą utrzymały się do dziś dnia, nie mogły być nigdy ośrodkiem rzetelnej zabawy. Jeszcze za czasów Katarzyny de Medicis, istniało publiczne, bezwzględne wyuzdanie, ale już w XVII wieku ceremonjał dworski nie dopuszczał żadnej swobody. Nie nudzono się na nich w czasach rokoka, tak, jak my się nie nudzimy na dzisiejszych balach oficjalnych, które mogą tylko zaspakajać pożądliwy snobizm, nigdy zaś niczem nie skrępowaną chęć weselenia się bez żadnego przymusu.

Ponieważ wiek XVII i XVIII nie należał do najbardziej moralnych, lecz wprost przeciwnie, pod formą etykiety ukrywał wyrafinowanie, rozluźnienie obyczajów i przewrotny światopogląd, musiało się znaleźć jakieś wyjście dla tych, którzy chcieli bawić się i tańczyć, niekoniecznie według dostojnej pałki mistrza ceremonji.

Tem wyjściem właśnie były bale maskowe, czyli maskarady.

Zaczynały się one zazwyczaj po północy, a pa-

nowała na nich wolność niczem nieograniczona. Ponieważ zazwyczaj panie zapraszały do tańca, trudno się było wymówić. Kto tańczyć bezwzględnie nie chciał, musiał używać specjalnej odznaki. Mężczyzna nosił czarny płaszcz, a kobieta zawiązywała szarfę. Przepych, z jakiem te maskarady urządzano, koszta, które pociągał za sobą obficie zastawiony bufet, sprawiły, że nawet najbogatsi ludzie nie mogli podołać organizowaniu takich zabaw na dłuższy dystans. Następstwem tego były maskarady i bale publiczne, na które dozwolony był wstęp każdemu, co uiścił odpowiednią zapłatę.

W roku 1715 dozwolono specjalnym edyktem na urządzanie balów maskowych w paryskiej operze. Stało się to dzięki wynalazkowi nieznanego mnicha, który potrafił przez zastosowanie odpowiednich przyrządów podnieść widocznie i orkiestrę do poziomu sceny, przeobrażając w ten sposób teatr na olbrzymią salę balową. Maskarady odbywały się w operze paryskiej podczas karnawału trzy razy w tygodniu i cieszyły się olbrzymiem powodzeniem, zwłaszcza, kiedy cały zespół baletowy upiększał je swojemi popisami. Te bale w operze paryskiej przetrwały aż do dni dzisiejszych.

Inne teatry naśladowały również przykład opery i niebawem zasłynęły bale maskowe w Comédie-Française, w operze komicznej i komedji włoskiej. Z zabaw wesołych dworzan, które się odbywały przy świetle księżyca, rozwinęły się z czasem bale publicz-

ne, na których maski i domino nie były obowiązujące. Już w wieku XVIII powstały prototypy współczesnych dancingów, to jest lokale, przeznaczone specjalnie do tańca. A więc *Jardin Ruggieri* (1766), *Vaux-Hall de Torré, Jardin des grands marronniers* (1767), *Colisée* (1771), *Vaux-Hall d'hiver* (1773), *Ranelagh, Bal d'Antenil, Redoute chinvise* (1774). W czasach rewolucji, kiedy nawet podczas panowania najstraszliwszego terroru, wszystkich ogarnął szał tańca, liczba jego publicznych przybytków wzrosła aż do 400.

Kiedy tak taniec przeobrażał się coraz bardziej w zabawę swobodną, kiedy zrzucał ze siebie coraz śmielej piętno teatralności, na dworze się nudzono coraz bardziej, coraz rozpaczliwiej. Niejakie wytchnienie przyniosła włoska poezja pasterska, która zwróciła uwagę na przyjemności wiejskie. Zaczęto tedy na gwałt urządzać zabawy, naśladujące poczciwych kmiotków, a więc jarmarki, kiermasze, strzelanie do ptaków, walkę na kwiaty i tym podobne widowiska, w czasie których rozluźniały się nieco więzy etykietalne. We Francji coprawda przestrzegano ciągle przepisów dobrego stylu, przynajmniej na zewnątrz, ale zato znacznie większa swoboda panowała na innych dworach europejskich, gdzie naśladowano niemal niewolniczo wzory francuskie. Zasłynął zwłaszcza pod tym względem król saski i polski August Mocny, który i nas w najkrytyczniejszej dzie-

jowej chwili zabardzo bawić się i puszczać pasa nauczył.

Pod koniec XVIII wieku zamiłowanie do zabaw i tańca przenikało coraz bardziej do szerokich warstw mieszczańskich. Ale, aby się bawić naprawdę, musiały one powołać do życia zamiast kunsztownego i trudnego menueta, tańce inne, łatwiejsze, nie wymagające ani wielkiej nauki, ani zbytniej elegancji ruchów.

Takim właśnie pierwszym tańcem był kontredans, który rozpoczyna w historji tańca zupełnie nową, demokratyczną epokę.

DWA WIEKI TAŃCA.

W dziele Feuilleta o tańcu z roku 1706 znajdujemy już dokładny opis owych *„contre-dances“*, oraz cały szereg ich nazw najrozmaitszych. Właśnie jednak data powstania nowoczesnego kontredansa, to rok 1710.*) Przybył on z Anglji, jako przedstawiciel tych idei demokratycznych, które dojrzały za kanałem La Manche, jeszcze przed wybuchem rewolucji francuskiej. Należy przedewszystkiem wyjaśnić dokładnie jego nazwę. Słowo francuskie *contre-dance* oznacza taniec naprzeciwko. Jest to najzupełniej zgodne z dawnemi opisami tańców, które polegały na wesołych pląsach dwóch par, naprzeciwko siebie stojących. Późniejszy taniec, który przybył z Anglji, nazywał się właściwie *coutry-dance*, czyli dosłownie taniec wiejski. Około roku 1710 wprowadził go we Francji pewien angielski mistrz tańca. Ponieważ francuzi odznaczają się niechęcią do nazw obcych, uży-

---

*) Dr. Storck. Op. cit.

wano terminu contre-danse, zwłaszcza, że w tym tańcu stoją naprzeciwko siebie dwie pary. Mistrze francuscy przekształcili go i w nowej postaci zjawił się po raz pierwszy na scenie w roku 1745 w balecie Rameau *„les Fêtes de Polymnie"*, skąd już łatwo znalazł drogę do salonów. Nieskończona jest ilość jego odmian i jego figur. Samo ich wyliczenie zabrałoby wiele miejsca. Ponieważ łączono je zazwyczaj z nowemi melodjami, niepodobno dzisiaj prawie ogarnąć całości. Wreszcie, z całego niezmiernego bogactwa wyłoniło się sześć najbardziej charakterystycznych, które stały się muzyką do sześciu części kontredansa. Pierwsza figura nosi dzisiaj dość niezrozumiałą nazwę *„pantalon"*, co pochodzi stąd, że pierwotna melodja tej części odnosi się do słów piosenki:

„le pantalon de Toinon n'a pas de fond"

Ta część liczy dwa takty w rytmie sześć ósmych i dwóch czwartych, dzieli się zaś na cztery części po osiem taktów.

Melodja, składająca się z ośmiu taktów, jest niejako podstawą całego ukształtowania muzycznego kontredansa. Rozpoczyna się ona każdą figurą jako wstęp, podczas którego jeszcze się nie tańczy. Początkiem każdego pierwszego posunięcia jest zawsze takt dziewiąty. Także i druga figura *„l'été"* zawdzięcza swoją nazwę początkowym słowom piosenki. Składa się z dwudziestu czterech taktów, w rytmie dwóch czwartych, podobnie jak i część trzecia, zwa-

na *„la poule"*, gdyż jej muzyka naśladuje gdakanie kury. Czwarta część, *„la Trenis"* została wprowadzona w roku 1800 przez słynnego tancerza tego właśnie nazwiska. Później często ją opuszczano, gdyż jest pod względem muzycznym zupełnie podobna do części piątej, zwanej *„Pastourelle"*. Obie one liczą po trzydzieści dwa takty, w rytmie dwóch czwartych i sześć ósmych. Nazwę części piątej tłumaczy wiejski, pasterski charakter muzyki. Nazwa ostatniej części *„Finale"*, tłumaczy się sama przez się.

Dokładny opis wszystkich figur, znajduje się w każdym specjalnym podręczniku.

Liczne kadryle, które potem pojawiły się, są kombinacjami dawnych rozmaitych figur kontredansowych. Największą popularność z nich osiągnął *„lancier"*, który cieszył się wielkiem powodzeniem na dworze Napoleona III.

We wszystkich tych tańcach przebija się wyraźne usiłowanie zastąpienia dawnego menueta. Rosnące we wpływy, mieszczaństwo pożądało tańca, którego nauczenie się nie wymagałoby tyle czasu i trudu, z drugiej jednak strony chodziło o to, aby w tej łatwiejszej formie utrzymać choć w części dawniejszy wdzięk. Tak więc i tutaj wszystko na figurach polega, nie trzeba się zbytnio przytem nadwyrężać, bo taniec właściwy, to tylko rytmiczne chodzenie, pozbawione wszelakich kunsztowniejszych „pas", które od tej pory należą wyłącznie do mistrzów, popisujących się na scenie.

Jeszcze bardziej charakterystycznym tańcem jest **walc**. Można śmiało powiedzieć, że jest to ostateczne uspołecznienie tańca. Nic tam nie obowiązuje, ani liczba taktów, ani figury wspólne, ani osobistości współtańczących. Mężczyzna wybiera według swego upodobania kobietę i oto tańczą wyłącznie dla siebie, zataczając dowolne kręgi. Żadnych niepotrzebnych stylizacji, żadnych reweransów. Pełna, niczem nie skrępowana swoboda. I mimo zupełnej prostoty kroków tanecznych, ten taniec może być niezwykle piękny, jest w nim jakiś, nieznany dotychczas liryzm, pomieszany ze stłumioną zmysłowością. Posiada oprócz tego tak wybitne zdolności przystosowania się do danej epoki, że zdołał przetrwać przez większą część dwudziestego wieku i dzisiaj jeszcze bez trudu konkuruje z nawałnicą amerykańsko-murzyńską. Najwięksi muzycy znajdowali w niem źródło swojego natchnienia, ukazuje się w coraz to nowej, odmłodzonej postaci i przejmuje głębokim sentymentem, kiedy gdzieś z nienacka zabrzmią jego dawne, napoły zapomniane tony.

Oskar Bie słusznie zwraca uwagę, że istnieje słynne miejsce w literaturze muzycznej, które bardzo wymownie ilustruje socjalną historję. To bal w „Don Juanie" Mozarta. Trzy orkiestry grają jednocześnie. Pierwsza gra menueta i ta najpopularniejsza ze wszystkich. Tańczy go Ottavio z Anną — para arystokratyczna. Druga orkiestra zaczyna swoją melodję, a mianowicie kontredans w rytmie dwóch czwartych.

Tańczy go Don Juan z Zerliną—przejście mieszczańskie. Wreszcie wpadają tony trzeciej orkiestry, grającej prędkiego walca. Tańczy Leporello i Masetta — taniec ludowy. Mozart skomponował tę socjologję tańca w ten sposób, że trzy takty walca przypadają na jeden takt menueta, a trzy takty kontredansa na dwa menueta.

Z początku walc podlegał pewnym prawidłom, skoro jednak ujawniał coraz większe dążenie do swobody, bywał potępiany z wielkim zapałem przez współczesnych moralistów, oraz tancmistrzów, dla których był przedewszystkiem za łatwy i za prosty. Mimo pochodzenia niemieckiego, był właśnie zwalczany przez mistrzów tej narodowości, którzy go uważali za taniec bezwstydny i pozbawiony wdzięku. Zwłaszcza nieznane dotychczas objęcie przez tancerza talji swojej tancerki budziło istną zgrozę. Ale nie pomogły narzekania i namiętne krucjaty. Walc, który pojawił się po raz pierwszy na wiedeńskiej scenie w roku 1787, zapanował na całej linji. Jeśli się nam dziś wydarzy zobaczyć walcujące pary na starą modłę, trudno nam doprawdy zrozumieć, dlaczego ten taniec, tak czcigodny, spokojny i dystyngowany, mógł być kiedyś uważany za objaw niesłychanego zepsucia. Cóżby powiedzieli jego czcigodni pogromcy, gdyby dane im było zobaczyć nowoczesne tanga, onestepy, shimmy i tak dalej?

W czasie panowania niemieckiego walca, przy-

szedł wreszcie z kolei rzeczy czas wpływów słowiańskich.

Na salony europejskie wtargnęła przedewszystkiem lekkomyślna i wesoła polka czeska. Ten taniec, złączywszy się potem z polskiem nazwiskiem, wywołał niesłychany zachwyt w Paryżu. Istny szał polki ogarnął cały świat. Noszono włosy *à la polka*, pieczono ciastka *à la polka*, ubierano się *à la polka*, i t. d. Ten taniec zdobył sobie względy, które należały dotychczas tylko do najznakomitszych tancerek. A co dziwniejsze, został on wynaleziony przez prostą wiejską dziewczynę. Nazywała się ona Anna Slezak i służyła u czeskiego gospodarza. Pewnego popołudnia niedzielnego wykonała ten taniec, śpiewając jednocześnie. Podobało się to ogólnie i polka rozpowszechniła się niebawem wśród ludu czeskiego. Nauczyciel Józef Neruda zanotował melodję. W kilka lat potem nowy taniec przeniknął do Pragi, gdzie z powodu panującego w nim roku otrzymał swoją nazwę *(pulka-połowa)*. Potem tańczono polkę w Wiedniu a w roku 1840 praski nauczyciel tańca Raab zaprodukował go w paryskim Odeonie. Figlarny rytm podobał się bardzo i znalazł natychmiast szerokie zastosowanie. Jednocześnie w samym Paryżu działały silnie wpływy polskie, które wytwarzała zarówno nasza emigracja, jak i muzyka Szopena. „Z salonów księżnej Czartoryskiej — pisze Oskar Bie — wyszedł w świat ostatni entuzjazm tańca". Polka w połączeniu z mazurem przeradza się w polkę-mazurkę, wdzięcz-

ny i niezmiernie żywy taniec. W tej epoce nauczyciele tańca są znowu uwielbiani, tak, jak niegdyś wielcy mistrze XVII i XVIII wieku. Cellarius, Laborde i Markowski stają się partnerami niezwykle popularnymi. Dokoła ich poglądów i sposobów tańczenia rozwijają się namiętne dyskusje, krążą anegdoty i bons mots. Po Paryżu krążą ich portrety w litograficznych odbitkach, a subtelny ołówek Gavarniego ilustruje dzieło Cellariusa: *„Danse de salons"*. Istny potop najróżnorodniejszych publikacyj, tańcowi poświęconych. Jednocześnie powstaje cały szereg przybytków tańca, założonych przez nauczycieli, rozszerzanych przez przedsiębiorców, a popieranych przez poszczególne dzielnice. Wiele z nich przetrwało i do dzisiejszych czasów. Jest ich olbrzymia ilość! *Ranelagh, Wauxhall, Chaumière, Boutin, Tivoli, Champs-Elysées, Monceau, Marboeuf, Chantilly, Frascati, Iris, Mars, Flora, Sceaux, Prado, Delta, Chateau rouge, Closerie de Lilas, Moulin rouge* i wiele innych.

Bywają w nich nie tylko zamiłowani tancerze, ale także poeci, malarze i pisarze, którzy szukają tam rozrywki, zapomnienia i natchnienia. Taniec rozkołysał nowy rodzaj sztuki cygańskiej. W tej atmosferze rodzi się **cancan**, taniec rozpasany, w którym tancerka śmiałem wyrzucaniem nogi zrzuca kapelusz z głowy swojego partnera. Był to taniec, który królował wyłącznie w lokalach publicznych, na salę balową nie przedostał się nigdy. Bezinteresowność tej zabawy tanecznej kończy się z czasem. Zmaterjalizowany

rytm czasu przemienia wszystko w przedsiębiorstwo. Wesołe kochanki artystów przemieniają się w kokoty, tłumy cudzoziemców zalegają wesołe lokale, za tańce kankanowe się płaci, artystów ogląda się jak okazy w menażerji. Zabawa zamienia się w widowisko i traci dawny, bezpośredni charakter.

Jednocześnie narastanie nowych form tańca odbywa się w dalszym ciągu.

Około roku 1820 wyłania się taniec z figurami *cotillon*" (spódniczka), który cieszy się wielkiem powodzeniem i stanowi zawsze zakończenie wszelkich uroczystości tanecznych. Jest to właśnie zabawa w fanty, zależna od pomysłowości i humoru tańczących. Z czasem ta nazwa objęła również i walc z figurami, w którym znaczną rolę pełniły słynne ordery kotyljonowe.

Oprócz tego należy wymienić *galopadę*, oraz najrozmaitsze odmiany polki, sięgające niemal w nieskończoność.

Ostatnia nam współczesna epoka ujawniła niespodziewanie wpływy amerykańskie, ściśle mówiąc, amerykańsko-murzyńskie.

Groteskowy *cake-walk* był pierwszym zwiastunem tego okresu tańca, który rozpoczął się wprawdzie przed wojną, ale rozwinął się w pełni dopiero wówczas, kiedy skończyły się działania bojowe. Jakkolwiek istnieje nieskończona ilość nazw tych tańców nowych, które całemu światu narzucają co roku mistrze paryscy, można odróżnić w nich dwie zasadni-

cze formy, a mianowicie *step* i *tango*, oraz wciąż jeszcze utrzymujący się na powierzchni walc, który tańczy się teraz jako powolny *boston*. Wszystkie te tańce w zasadniczych swoich poruszeniach i stylizacji wyglądają, jakby na jednej były oparte zasadzie, mimo żywości stepów, a powolności tanga i bostona.

Jakaż to jest zasada?

Powiedzmy otwarcie! Dzisiejsze tańce są pierwszem w historji tańca towarzyskiego usiłowaniem zrytmizowania płciowego. Zmysłowość, która wprawdzie zawsze w tańcu istniała, lecz ukrywała się dotychczas pod rozmaitemi formami, teraz występuje zupełnie jawnie i nadaje współczesnej sali tanecznej nieznane dotychczas piętno. Nie ulega wątpliwości, że w sferach towarzyskich, na sali balowej nawet, dzisiejsze „shimmy" i „tanga" mogą być odtańczone bardzo poprawnie i „przyzwoicie", ale fakt zostaje faktem.

Są to najbardziej zmysłowe tańce, jakie oglądaliśmy dotychczas i pod tym względem najzupełniej zgodne z powojenną atmosferą znacznego rozluźnienia obyczajów i niczem nienasyconej chęci używania. Tango jest zwłaszcza najjaskrawszym tej epoki reprezentantem. Jest jakby ekstraktem zmysłowym narodów południowych i zanim się ukazało na sali tańca, dziwne przechodziło koleje. Urodziło się pomiędzy negrami, było przyjęte przez hiszpanów, wreszcie stało się ulubionym tańcem najgorszych spelunek w Buenos Aires i stamtąd importowane do Pa-

ryża zostało przekształcone na taniec ogólno-światowy. Jest on niezmiernie trudny i otwiera pole szerokiego popisu dla zdolnych tancerzy, przyczem nie można mu odmówić pewnego piękna swoistego — jakby stworzony przytem dla sylwetki współczesnej kobiety. Tango osiągnęło też olbrzymie powodzenie także i w malarskiem, dekoracyjnem, muzycznem i literackiem znaczeniu. Zajmowano się niem tak, jak niegdyś w czasach Gavarniego. Można jednak przypuszczać, że po pewnym czasie wyjdzie z użycia, gdyż wymaga znacznego opanowania sztuki tanecznej i dla przeciętnego śmiertelnika jest zupełnie niedostępne.

Niepodobna określić w jakim kierunku nastąpi rozwój tańca towarzyskiego. To pewne, że wywalczył sobie już zupełną swobodę i niezależność. I to jeszcze, że niepodobna już bardziej otwarcie wyrazić erotyzmu, który w menuecie ukrywał się pod skorupą konwenansu, a w walcu miał charakter liryczny. Na tej drodze dalej już posunąć się nie można, dokonano wszystkiego. Można tedy przypuszczać, że przyszły taniec towarzyski zmieni w zasadniczy sposób płaszczyznę swojego działania i zupełnie się odrodzi. Będzie to niewątpliwie zależne od panujących pojęć, od całej atmosfery obyczajowej nowych epok, taniec bowiem jest zawsze wiernem odbiciem współczesnego życia. Niepodobna tedy zwracać przeciwko niemu tych zarzutów, które powinny być skierowane zupełnie gdzieindziej.

ZAKOŃCZENIE

Historja nowoczesnej sztuki tanecznej, która się rozpoczyna od chwili wystąpienia Izadory Duncan, jest zagadnieniem tak bardzo skomplikowanem i tak olbrzymiem, tak nowe rozwiera horyzonty, że należałoby jej poświęcić, wzorem wielu pisarzy, osobne studjum. W książce niniejszej jednak ze względu na jej szczupły rozmiar, możemy tylko ku końcowi naszej pracy zaznaczyć najogólniej znaczenie tego rewolucyjnego wystąpienia reformatorki amerykańskiej.

W wielu książkach, poświęconych tańcowi, znaleźć można było do niedawna wiele poglądów ze sobą sprzecznych. Dla jednych bosonoga Duncan jest objawieniem nowej sztuki, dla drugich zaś próbą nieudolną, śmieszną. Poświęca się wiele uwagi jej budowie ciała, nogom niezbyt zgrabnym, potępia się swobodę jej pląsów i bezwstyd obnażonych członków. Jest to mimowolne echo owej reakcji pospolitości i upadłej tradycji, która towarzyszyła pierwszym wy-

stępom genjalnej tancerki. Dziś jednak niema już nikogo, ktoby z mniejszemi lub większemi zastrzeżeniami nie uznawał, że od chwili jej pojawienia rozpoczyna się zupełnie nowa epoka tańca, która jest światłem i bezwzględnem przełamaniem form przestarzałych.

Kiedy Izadora Duncan pojawiła się po raz pierwszy w stolicach europejskich, musiała ona często współzawodniczyć z baletem rosyjskim, który właśnie wówczas odbywał swój triumfalny pochód. I jedna i druga strona miała swoich gorących wielbicieli i bardzo ekskluzywnych zwolenników.

Balet rosyjski, którego artyści są jeszcze dzisiaj w stanie porwać nas i zachwycić, był pieśnią łabędzią baletu klasycznego i nie zdołał odrzucić w sposób bezwzględny tego wszystkiego, co już zmierzało niechybnie ku upadkowi. To była mimo wszystko sztuka na koturnach, sztuka reguł martwych, tu się wciąż jeszcze tańczyło na palcach i nie można się było obyć bez piruetów, oraz innych sztuczek technicznych. Wielki talent Fabina, Djegalewa, nieopisany wdzięk Pawłowej i Karsawiny, jak najbardziej nowoczesna sztuka dekoracyjna Babsta, stworzyły widowisko czarujące. Cały świat był podbity urokiem, wdziękiem niespodziewanym, wyhodowanym w artystycznym balecie rosyjskim. Jakże trudno było nieraz przeciwstawić temu przepychowi, tej istotnej poezji tańca surowe i monotonne nieraz skoki kobiety tęgiej, niezawsze

zgrabnej, która usiłowała w dodatku tańczyć Chopina i Beethovena.

A jednak Izadora Duncan zwyciężyła, odpadły śmieszności — została idea potężna i śmiała. Przejawia się w niej bowiem istotny duch czasu i dążenia, związane bezpośrednio z całym rozwojem sztuki tańca od czasów najdawniejszych.

Izadora Duncan pojawiła się właśnie w tej chwili, kiedy pod wpływem sportów i wciąż rosnącej kultury fizycznej następuje wyzwolenie ciała. Przenosi ona w dziedzinę tańca to, co się już dokonało w obyczajach współczesnych. Staje przed widzami niemal naga, nie ma na niej nic, coby krępowało swobodę ruchów. Tańczy ku zdumieniu i zgorszeniu wielu widzów boso. Ale nie jest to nagość kabaretów i varieté, nagość drażniąco przesłonięta, która służy zmysłom i ordynarnym instynktom. Jest to sztuka prawdziwa, sztuka wyzwolona, naznaczona stygmatem dostojeństwa. Poza tem Izadora Duncan wraca do prymitywu greckiego i ruchy swoje opiera na szczegółowych badaniach rysunków z waz greckich, przywracając to wszystko, co było stłumione przez sztywny ceremonjał, panujący od wieków średnich aż do romantyzmu i skarlałej epoki mieszczańskiej. Ponieważ musi rozstać się z muzyką taneczną w jej obecnej formie, musi szukać natchnienia w dziełach wielkich mistrzów i dochodzi do tego absurdalnego przekonania, że wogóle tańczyć można wszystko. Ten błąd powtarza za nią cały legjon tancerek, nieraz preten-

sjonalnych i snobistycznych, które do dziś jeszcze pastwią się nad arcydziełami symfonicznej muzyki, zapominając jednak o tem, że tu jednak nie wszystko tańcem być może.

Izadora Duncan znalazła wiele niepospolitych talentów, wiele usiłowań poważnych, które starały się rozwijać idee w niej zawarte. Rozmaite zespoły rytmiczne, które uprawiały taniec pod gołem niebem, na łąkach, stokach leśnych, u stóp szumiącego morza — owe cudowne przegięcia i ruchy ciała wśród zieleni, zalane potokami jaskrawego słońca, to były przepyszne poematy swobody, wobec których już zamilknąć musiało niewczesne szyderstwo. Powstały całe instytuty i szkoły, specjalnie usiłujące wprowadzić przez wychowanie fizyczne rytmikę ciała, jako stałą wartość do życia naszego. Jaques Dalcroze, Laban i inni, to śmiali reformatorzy, którzy w usiłowaniach swoich wybiegli daleko poza ramy tańca teatralnego i otworzyli przed naszem pokoleniem niespodziewane widnokręgi.

Jednocześnie na scenie działy się i wciąż dzieją rzeczy godne uwagi. Jest to jakby olbrzymie, doświadczalne laboratorjum tańca od najdawniejszych czasów. Ożywają w istotnej formie tańce wschodnie, ludów o cywilizacjach prastarych i jeszcze zupełnie prymitywnych. W stolicach europejskich pojawiły się już nie parodje, przystosowane do naszego smaku, lecz ciała brunatne, czarne, żółte i czerwone wtajemniczają nas w misterja swojej sztuki, zna-

nej dotychczas z przelotnych opisów podróżniczych i etnograficznych.

Przygotowuje się niejako dla naszych usiłowań, dla nowej, syntetycznej twórczości olbrzymi materjał, z którego w każdym kierunku czerpać może dowoli, wielka, niezbadana, tajemnicza, nowa sztuka tańca.

SPIS ROZDZIAŁÓW.


NAJTRWALSZE. ORYG. AMERYKAŃSKIE
WYŻYMACZKI
«MADAME SANS GÊNE»
NA ŁOŻYSKACH KULKOWYCH
Zapytajcie tych z pomiędzy waszych znajomych, którzy więcej jak 10 lat używają wyżymaczki marki
„Madame Sans Gêne,"
czy choć raz odmówiła posłuszeństwa.


CZEKOLADA DESEROWA
E. Wedel
w WARSZAWIE.
NIEZRÓWNANEJ DOBROCI